FERNANDO BERNARDONI

Dei diritti dell'autore, in particolare del diritto d'esecuzione (piccoli diritti)

DISSERTAZIONE

presentata alla Facoltà di Diritto dell'Università di Berna per il conseguimento del

Titolo di Dottore in Diritto

Tip. REZZONICO-PEDRINI
Lugano, Corso Pestalozzi 3
1934

FERNANDO BERNARDONI

Dei diritti dell'autore, in particolare del diritto d'esecuzione (piccoli diritti)

DISSERTAZIONE

presentata alla Facoltà di Diritto dell'Università di Berna per il conseguimento del

Titolo di Dottore in Diritto

Tip. REZZONICO-PEDRINI
Lugano, Corso Pestalozzi 3
1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Ai miei genitori

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544728_0008

DOTTRINA

BIBLIOGRAFIA

ASCH. — *Zur Rechtsnachfolge ins Urheberrecht. (Diss. Leip. 1908).*

ALLFELD. — *Das Urheberrecht an Werken der Literatur u. Tonkunst. (1928).*

ALLFELD. — *Kommentar zum deutschen Urheberrechts-Gesetz. (München 1928).*

AMAR. — *Dei diritti degli autori di opere dell'ingegno. (Tor. 1874).*

AUSSY. — *Du droit moral de l'auteur sur les oeuvres de littérature.*

BAUER. — *Das musikalische Urheberrecht. (Leipzig 1890).*

BERETTA. — *La riproduzione meccanica dei suoni. (Diss. Losanna 1931).*

BUECHLER. — *Die Uebertragung des Urheberrechts. (Bern 1925).*

BLANC. — *De la contrefaçon en tous genres. (Paris 1855).*

COMBE. — *Quelques explications concernant la Propriété musicale. (Ginevra 1898).*

CHAMOREL. — *De la responsabilité de l'employeur pour le fait de ses employés en matière extra-contractuelle (Diss. Lausanne 1925).*

CALMELS. — *De la propriété et de la contrefaçon des oeuvres de l'intelligence. (Paris 1857).*

CHARTIER. — *Les Droits du musicien sur son oeuvre. (Diss. Paris 1923).*

DAUDE. — *Lehrbuch des Deutschen literarischen künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts. (Stuttgart 1888).*

DUNANT. — *Du droit des compositeurs de musique sur leurs oeuvres. (Diss. Ginevra 1892).*

DARRAS. — *Du Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux. (1877).*

DALLOZ. (D.P.). — *Recueil périodique et critique de jurisprudence générale. Repertoir de jurisprudence générale. (1857).*

DROIT. (Le). — *Journal des tribunaux, de la jurisprudence, des débats judiciaires et de la legislation.*

DROIT D'AUTEUR. (Le). — *Revue mensuelle du bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres litteraires et artistiques.*

DIRITTO D'AUTORE. (Il). — *Rivista giuridica trimestrale della Società Italiana degli Autori ed Editori.*

FOA'. — *Manuale del diritto d'autore. (Milano 1931).*

FROEHLICH. — *Die Zivilrechtliche Folgen der Verletzung des Aufführungsrechtes an musikalischen Werken. (Diss. Zürich 191?).*

GOLDBAUM. — *Urheberrecht und Urhebervertragsrecht.*

» *Der Aufführungsvertrag. (Berlin 1912).*

» *Urheberrecht und Urheberverlagsrecht. (Berlin 1927).*

» *Theaterrecht. (Berlin 1914).*

GASTAMBIDE. — *Historique et théorie de la propriété des auteurs. (1862).*

GASTAMBIDE. — *Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres. (1837).*

GSELL. — *Der Schutz der Titel von Geisteswerken. (Zürich und Leipzig 1930).*

GERST. — *Der Gegenstand des musikalischen Urheberrechts und das Recht der Melodie als Recht des Urhebers. (Diss. Erlangen 1912).*

HAINNEVILLE. — *Les Droits de l'Auteur sur son oeuvre. (Diss. Paris 1926).*

HEUBERGER. — *Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst nach schw. Recht. (Diss. Bern 1929).*

HEBERLEIN. — *Das Aufführungsrecht. (Diss. Bern 1928).*

KOHLER. — *Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. (Stuttgart 1907).*

» *Kunstwerkrecht (Stuttgart 1908).*

» *Das Autorrecht. (Stuttgart 1880).*

KLOSTERMANN. — *Das Urheberrecht an Schrift und Kunstwerken. (Berlin 1876).*

MALLIAVIN, — *Tableau de la Protection Internationale du Droit d'édition. (Paris 1932).*

MELLIGER. — *Das Verhältnis des Urheberrechts zu den Persönlichkeitsrechten. (Diss. Berna 1929).*

MUELLER. — *Das Urheberrecht an der künstlerischen Wiedergabe von Werken der Literatur und der Tonkunst. (Diss. Bonn 1928).*

MORILLOT. — *Protection accordée aux oeuvres d'art en Allemagne. (1878).*

MITTEIS. — *Zur Kenntnis des literarische artistische Urheberrechts nach österr. Recht. (Stuttgart 1898).*

MALAPLATE. — *Le Droit d'Auteur. (Paris 1931).*

POUILLET. — *Traité pratique et théorique de la propriété littéraire et artistique. (Paris 1879).*

PATAILLE. (ann.). — *Annales de la propriété industrielle artistique et littéraire. (Pat. ann.).*
PLAISANT. — *La création artistique et littéraire et le droit. (Paris 1920).*
PILLET et NIBOYET. — *Manuel de droit international privé. (1924).*
PIOLA-CASELLI. — *Trattato del diritto d'autore. (1927).*
PROJET. — *De loi concernant le droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et musicales. (Leipzig 1901).*
PROJET. — *De loi concernant le droit d'edition. (Leipzig 1901).*
RENOUARD. — *Traité des droits d'auteurs, 2 vol. (1832).*
ROSMINI. — *Legislazione e giurisprudenza sui diritti di Autore. (Milano. 1890).*
RIEZLER. — *Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. (München 1909).*
ROETLISBERGER. — *Geistiges Eigentum und geistige Produktion in der Schweiz. (Bern 1898).*
ROETLISBERGER. — *Der interne und Internationale Schutz des Urheberrechts in den verschiedenen Ländern. (1904).*
ROETLISBERGER. — *Urheberrecht u. Zeitungsinhalt. (Bern 1908).*
ROETLISBERGER. — *Des divers Contrats entre l'Editeur et le Auteur. (Neuchâtel 1911).*
ROETLISBERGER. — *Die Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst. (Bern 1906).*
ROETLISBERGER. — *Du Droit des Auteurs et des artistes dans les rapports crées par les Unions Internationales et notamment par l'Union prototipe de Berne de 1886. (Bern 1912).*
SCHUSTER. — *Das Urheberrecht der Tonkunst. (München 1891).*
SFETEA. — *De la nature personelle du Droit d'Auteur. (Diss. Paris 1923).*
SEMAINE JUDICIAIRE (la). — *Journal de jurisprudence et des débats judiciaires.*
SIREY. (S.). — *Recueil général des lois et les arrêts. (Paris).*
VALERIO. — *Disposizioni sul diritto d'autore.*
VILBOIS. — *Du domaine publique payant en matière de Droit d'Auteur. (Paris 1929).*
WAUWERMANS. — *La Convention de Berne révisée à Berlin pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques (Le Droit d'Auteur en Belgique). (1894).*
ZEITSCHRIFT. — *Für das Gesamte Handelsrecht und Konkursrecht. (Stuttgart 1907).*

PREFAZIONE

Le persone di coltura anche media posseggono generalmente nozioni più o meno superficiali — dei principi generali del diritto, specialmente di quelle parti che interessano la loro professione, il loro commercio.

Nello studio di mio padre, agente generale per il Cantone Ticino della S.A.C.E.M., ho avuto più volte occasione di vedere che non solo persone di poca coltura ma anche certi scrittori, artisti e persino editori, ignorano la legge sul «Diritto d'Autore», o, se ne conoscono l'esistenza, pensano che la si presti ad elastiche interpretazioni.

Un giorno vidi una lettera nella quale, fra altro, si leggeva «...dato l'improvviso cattivo tempo... e fatto il bilancio dei conti, ho dovuto constatare che le uscite furono di 65 centesimi maggiori delle entrate. Perciò mi è impossibile versarvi la somma richiesta pei piccoli diritti».

Fu mio pensiero allora quello di compilare un manualetto ad uso esclusivo dei profani, con un estratto della legge e dei regolamenti in vigore nel nostro Stato, l'esposizione e il commento di alcuni casi particolari, ecc. Ma poi la materia mi è sembrata così importante da meritare un più profondo studio, un'estensione delle osservazioni a tutti i suoi aspetti, e insieme un'indagine retrospettiva dall'epoca in cui soli protettori degli ingegni potevano essere i mecenati e i principi, alla concessione di privilegi ed alla promulgazione dei primi codici che all'arbitrio sostituirono il diritto ed alla speranza di un premio la certezza di potere, sotto l'egida della legge, esigere per ogni opera un'equa rimunerazione e difenderla contro gli sfruttatori, gli usurpatori, i pirati dell'ingegno.

E già nell'Evo antico riconoscevasi giusto e naturale che ciascuno fosse rimunerato del proprio lavoro, delle proprie fatiche e non era meno giusto e naturale che anche il prodotto dell'intelligenza dovesse fornire a chi ne arricchiva il pubblico, onesto modo di provvedere ai bisogni della vita.

Quando poeti e letterati scrivevano alle corti dei principi quasi solo per magnificarne le virtù e le grandezze, quando la dottrina era privilegio di pochi eletti, scarsa tornava la produzione, ma l'autore era libero da moleste preoccupazioni per la dimane, ricevendo dalla vanità soddisfatta dei Signori tanta mercede alle sue fatiche.

Ed ecco prendere l'argomento nella mia mente più vaste proporzioni, e poi anche parermi più d'ogni altro ramo del giure importante, in quanto la materia per la sua stessa natura non può essere contenuta entro i limiti del proprio Paese, in quanto il diritto d'autore non può venire efficacemente tutelato se non con Convenzioni Internazionali.

E così ho deciso di fare del «Diritto d'Autore» la mia tesi di laurea. Ora, per quanto si troverà in essa di pratico, mi sapranno grado, non ne dubito, quei profani dalla cui buona fede m'è venuta la prima idea; per la parte che solo dai dotti potrà essere giudicata, ho qualche speranza di non venire troppo severamente biasimato. Nutro anzi fiducia che il lavoro venga classificato tra i più opportuni, perchè il fervore dei dotti intorno a questo ramo del diritto è cosa tutto affatto moderna e l'argomento è lungi dall'essere esaurito.

E molto già fu ottenuto, ma non certamente raggiunta è la meta. Si vedono ora esposte, è vero, con grande precisione questioni una volta male impostate; recenti sentenze di giudici non sembrano più tanto fra loro discordi; più estese e più vive si sono fatte le discussioni intorno ai vari problemi che nuovi e dif-

ficili si presentano ogni giorno alla mente di chi dal concetto generale, deve, per l'applicazione, passare all'esame di singoli casi; nuove codificazioni di grande importanza e nuove convenzioni internazionali si succedono ancora con brevi intervalli. E ciò dimostra che il lavoro non è interamente compiuto ed avverte che occorrono altri studi, che pertanto opportune ancora possono giungere altre monografie intese o a definir meglio il concetto generale o a risolvere speciali problemi, anche se riescano soltanto a chiarire, con recenti casi e nuove osservazioni, qualche punto delle più grandi opere.

Il mio lavoro è diviso in capitoli, dove qualche volta si troveranno cose ripetute in altri. Tali ripetizioni non sono state affatto involontarie; erano invero necessarie per la mia intenzione di fare sì che ogni capitolo contenesse l'esame della materia sotto un particolare punto di vista, riuscendo così a mantenere ciascuno una certa indipendenza dagli altri, pur formando tutti insieme un lavoro organico. Non fu mia intenzione quella di scrivere un trattato che, cominciando dalle definizioni, passi alle distinzioni. Mi proposi di richiamare invece l'attenzione su alcuni punti importanti, sui quali, considerate le diverse opinioni espresse dalla dottrina e dalla giurisprudenza e date le differenze delle legislazioni nei diversi Stati, resta ancora aperta la discussione.

Tuttavia alcune premesse mi sembrarono necessarie per spianare a me stesso la via.

BERNA, aprile 1933.

Dei Diritti dell'Autore, in particolare del Diritto d'Esecuzione (Piccoli Diritti).

CAPITOLO I.

INTRODUZIONE

1. — Se noi consideriamo quale fosse venti o trenta anni fa il Diritto d'Autore, quale lo stato degli studi intorno ai suoi problemi e quale lo stato attuale, dobbiamo serenamente oggi constatare che l'interesse al problema del Diritto d'Autore è aumentato, che gli studi si sono approfonditi e che le discussioni intorno a tale importante materia si sono fatte più generali e più vive. In passato tali questioni appassionavano poche persone, oggi costituiscono un argomento di grande valore per molti; oggi vi è una grande produzione di opere e di trattati. Ed anno per anno possiamo constatare nuove codificazioni di grande importanza e nuove convenzioni internazionali in questo speciale campo del diritto. E nel passato il nostro sguardo si portava solo entro i limiti della nostra legge, oggi invece si riflette e spazia all'orizzonte.

Nell'eccellente trattato del Renouard troviamo un quadro molto completo, e persino i minimi dettagli dell'evoluzione dei Diritti d'Autore (1). Noi possiamo leggere nell'opera del Ruffini (2) che i diritti del pensiero «présentent deux caractères saillants et importants entre tous: d'une part, un caractère essentiellement idéal, trascendant et partant immatériel; d'autre part, et, pourrait-on même ajouter, comme une conséquence du premier, un caractère éminemment univer-

(1) *Renouard:* op. cit.

(2) *Ruffini:* De la protection internationale des droits sur les oeuvres littéraires et artistiques. (Recueil des cours de l'Académie de droit international; anno 1926).

sel, cosmopolite et partant international». E all'appoggio della propria affermazione, Francesco Ruffini ci dà numerose citazioni proclamanti il carattere cosmopolita e internazionale dei prodotti dello spirito (1).

E così il giureconsulto Edmondo Picard, che molto fece per il riconoscimento internazionale del Diritto d'Autore, diceva alla vigilia della conclusione della Convenzione di Berna: «La production de l'esprit qui forme l'objet du droit intellectuel a pour sa destination naturelle, semble-t-il, de se répandre partout où va la civilisation. Elle est divisible à l'infini et reste toujours une. L'auteur d'un livre, l'inventeur d'un procédé industriel, celui qui a produit une oeuvre musicale ou une oeuvre susceptible d'être vulgarisée par n'importe quel art du dessin, n'a point travaillé uniquement pour le petit monde dans lequel il vit, ni même pour la nation à laquelle il appartient; son désir, son espoir, est de voir sa conception se répandre, et elle est douée de cette propriété de pouvoir aller partout à la fois. Son intensité, loin d'y perdre, y acquiert une vigueur nouvelle. Ce qui, pour une chose matérielle, serait une impossibilité ou une déstruction, devient pour une chose intellectuelle l'occasion même de la force et de la célébrité».

Ed Alcide Darras (2): «Toute oeuvre de la pensée, par sa nature même, est appelée à se répandre dans le monde entier; tout homme, en quelque lieu que ce soit, peut en retirer toutes les jouissances, toute l'utilité qu'elle renferme; partout donc, respect et rémunération sont dus au produit du travail intellectuel. La loi ne doit connaître ni nationaux, ni étrangers; elle ne doit connaître que des auteurs, des artistes, des inventeurs».

---

(1) Vedi le sue citazioni capitolo I.

(2) *Darras:* du Droit d'Auteur et des artistes dans les rapports internationaux. Paris 1887.

2. — Più che in qualsivoglia altro campo, il lavoro intorno al Diritto d'Autore ci costringe allo studio del diritto comparato, il quale ci insegna a considerare con maggior rispetto l'opera svolta dagli stranieri e in pari tempo ad avere maggiore comprensione per quella svolta nel nostro paese.

Con attenzione e con spirito critico si seguono i lavori di altre nazioni, meditando sulle innumerevoli riviste che rispecchiano le diverse idee. Si riuscì a trovare un equilibrio migliore, consistente appunto nel riconoscere all'autore il diritto morale e il diritto alla valorizzazione economica della sua opera, mentre la valorizzazione spirituale spetta alla collettività.

La valorizzazione economica dell'opera tutelata costituisce la sfera di interessi dell'autore, donde egli trae i vantaggi pecuniari della sua opera attraverso i modi di utilizzazione, che la tecnica permette di trarre dall'opera stessa. E poichè l'autore da solo non potrebbe provvedere alla realizzazione del suo diritto, questa avviene per mezzo dell'organizzazione degli autori.

E così l'autore, finchè non ha pubblicato l'opera, resta il solo, esclusivo padrone e conoscitore della sua creazione. Dal momento dell'impiego di tale facoltà, cioè del diritto di trarre l'opera dalla sua sfera personale e introdurla nella vita di tutti e quindi farla circolare nel campo intellettuale della Società, viene ad acquistare altri diritti esclusivi di fronte alla comunità, quale compenso e premio del suo lavoro.

In verità i diritti che ha l'autore sulla propria opera, sono gli stessi per la produzione musicale che per le altre produzioni dello spirito; i principi fondamentali che governano questa materia, sebbene con aspetti diversi, agiscono in modo non diverso. Basta, per rendersene conto, di pensare che qualunque opera di arte realizzata, brano musicale, romanzo, quadro, scol-

tura ecc., rappresenta in origine uno sforzo creatore, un lavoro di concezione sempre uguale, e che in realtà è questo sforzo, questo lavoro che conviene innanzitutto rispettare e proteggere.

3. — Abbiamo così in pochi tratti dato al lettore una facile espressione del Diritto d'Autore. Ma vogliamo ancora dire che il diritto dell'autore-compositore, o meglio del musicista sulla propria opera, costituisce una delle facce più importanti del problema, e forse anche la più oscura, dei diritti della proprietà letteraria ed artistica. Con le pagine seguenti tenteremo di condurre gli avversari dei Diritti degli Autori ad una profonda considerazione, affinchè si convincano della giusta e fondata teoria, che protegge in tutto il mondo questi sacrosanti diritti.

I diritti di cui godono oggi gli autori sulle proprie opere, per quanto ancora incompleti ed imprecisi, furono riconosciuti solo in seguito a sforzi multipli e tenaci. Questi sforzi sono ancora disgraziatamente lontani da un risultato soddisfacente, ma la lezione del passato formerà certamente un prezioso insegnamento per l'avvenire.

CAPITOLO II.

CENNI STORICI

A. Riconoscimento dei Diritti dell'Autore.

4. — L'autore, il compositore, l'artista hanno un doppio ordine di diritto: diritto personale o morale e diritto pecuniario o di sfruttamento economico.

Il diritto pecuniario comprende alla sua volta il diritto sulla proprietà materiale dell'oggetto creato (manoscritto, quadro, statua ecc.) e il diritto allo sfruttamento del bene immateriale in forma materializzata (riproduzione, traduzione, adattazione, rappresentazione, esecuzione ecc.).

La proprietà materiale, ossia la proprietà sul corpo che egli ha creato, può bene passare nelle mani di un terzo senza che ciò porti alcuna diminuzione all'altro diritto; d'altra parte i contraffattori offendono il Diritto d'Autore, ma non contestano il diritto di proprietà materiale nella statua, nel quadro, nel manoscritto. Insomma, l'autore gode delle facoltà di ordine personale e di ordine pecuniario, che costituiscono il suo diritto indipendentemente dal possesso in cui si è materializzata la sua concezione.

La proprietà del corpo creato trova la sua protezione nel diritto comune, indipendentemente dalla considerazione, se sia o non autore dell'opera. E fino a quando non fu inventata la stampa e con essa altri mezzi di moltiplicazione delle opere dell'ingegno, nessun autore pensò ad una protezione diversa da quella che il diritto comune gli accordava, e l'intervento della legge speciale a difesa di tali diritti era prematura.

Essi potevano vendere la loro proprietà materiale,

divulgare più o meno proficuamente le loro opere musicali o letterarie, attendersi e protezioni e privilegi e pensione dai Principi o dallo Stato, ma non potevano nemmeno concepire il Diritto d'Autore sulle loro opere.

5. — L'invenzione della stampa, dell'incisione e di tutti gli altri mezzi di moltiplicazione delle opere dell'ingegno, che si sono venuti man mano accrescendo e perfezionando, ha fatto sorgere il problema del Diritto d'Autore. Solo, infatti, per la possibilità tecnica di riprodurre, con spesa relativamente piccola, ogni opera dell'ingegno a migliaia di esemplari, e per la diffusione della coltura e del gusto artistico, che ha aperto un largo mercato a qualsiasi opera dell'ingegno, potè l'autore comprendere che gli era possibile realizzare larghi guadagni con la diffusione dell'opera sua, senza dover attendere dalla protezione di qualche grande signore i mezzi per vivere.

Soltanto dopo l'invenzione della stampa incominciarono a pubblicarsi decreti ed editti che proibivano la riproduzione e vendita delle opere letterarie senza permesso dell'autore; queste proibizioni erano fatte a scopo di censura preventiva; siccome, però, in sulle prime la fantasia rimase colpita dalle utilità delle nuove invenzioni e dalle spese che avevano dovuto sostenere coloro che le sfruttavano, si ebbero i privilegi a favore dei tipografi, e solo più tardi essi vennero concessi a favore anche degli autori (1).

(1) Tra i primi privilegi dei quali si rileva l'esistenza sono notevoli: quello dato a Pietro Phoenix di Ravenna nel 1491. Quello accordato nel 1495 dal senato di Venezia agli Aldi per l'edizione letteraria dell'opera d'Aristote. Anche a Ottavio Petrucci, che inventò a Venezia nei primi anni del secolo XV la stampa delle note con dei caratteri mobili, fu concesso un privilegio nel 1498 dalla signoria di Venezia. Nel 1503 stampò poi qualche messale di Pierre de la Rue ed ottenne dal Papa Leone X il privilegio esclusivo per la stampa della musica per 20 anni fra la cristianità.

Il primo privilegio riconosciuto ad un autore sembra essere stato nel 1515 a Jean Celaja per il suo libro «Insolubilia».

Nè si ottenne in sulle prime di più, a causa propria della particolare assenza del Diritto d'Autore e della facilità di violarlo fuori dai confini dello Stato.

Anche per le rappresentazioni drammatiche vigeva il sistema dei privilegi; ma per essa cominciò a determinarsi un compenso per gli autori in una forma sempre di privilegio e senza alcun riconoscimento di vero e proprio diritto.

Il sistema dei privilegi, benchè per alcuni requisiti formali si avvicini talvolta alle legislazioni moderne, tuttavia era del tutto inadatto al soddisfacimento degli autori, e valse solo a far sorgere e ad acuire in essi il desiderio della protezione esclusiva dei loro diritti da parte della legge. Infatti, l'essere generalmente una concessione sempre revocabile dal Principe che l'ha data; l'essere titolari ben di rado gli stessi creatori dei beni immateriali; l'essere i diplomi emanati caso per caso e quindi in infinita varietà di forme e di modi; la frequente promiscuità di privilegi riguardanti obbietti sforniti del requisito della novità; tutto ciò impediva che un tale sistema venisse riguardato come la manifestazione del diritto sopra beni immateriali.

I privilegi rivestirono nel loro confuso complesso un carattere più apertamente protettivo di imprenditori o di cooperazioni artigiane e furono più strettamente legati alla Storia dell'incremento delle industrie e dello stabilizzarsi dei nuovi procedimenti tecnici, che al sorgere dei diritti sopra beni immateriali. Siccome, infatti, ormai la diffusione delle opere non costava soltanto spese enormi, ma faceva realizzare utili più o meno cospicui, gli autori pretesero che tali utili fossero per loro, o almeno venissero ripartiti tra essi e coloro che riproducevano l'opera.

Di qui la lotta secolare, che gli autori hanno in-

gaggiata per il riconoscimento dei loro diritti e per il divieto della contraffazione.

E si deve appunto a tale lotta, se si comprese che il sistema dei privilegi forniva una forma di protezione poco efficace ed anche poco dignitosa, e si riconobbe man mano, nei vari Stati civili, il Diritto d'Autore.

La causa della lunga persistenza di questo sistema è la natura immateriale del Diritto d'Autore. Del resto, gli stessi autori, specialmente nel seicento, tenevano ad onore di non trarre un beneficio dal commercio delle loro opere; accettavano pensioni dal Re, ma lasciavano ai librai i benefici dei privilegi, temendo che il riconoscimento dei diritti di sfruttamento economico delle opere potesse pregiudicare i diritti morali su di esse, che stavano loro maggiormente a cuore.

Vi era poi anche la difficoltà per gli autori di percepire il lato giuridico della questione. Quando essi avevano venduto il manoscritto, il quadro, la statua, reputavano di essersi spogliati di tutti i diritti d'autore relativi alla loro opera.

Malgrado i danni che derivavano dall'uso dei privilegi, malgrado l'ingiustizia di esso, il sistema durò parecchi secoli e propriamente fino al 1709 in Inghilterra (1), fino alla rivoluzione del 1789 in Francia (2), ed anche di più in Italia, se ancora nel 1823 fu concesso un privilegio ad Angelo Mai per la pubblicazione

---

(1) Soltanto con l'abolizione dei privilegi, che in Inghilterra avvenne nel 1694, si potè ottenere una legge che regolasse il Diritto d'Autore (Costituzione della Regina Anna dell'anno 1709).

(2) Un primo timido riconoscimento legislativo di tale diritto si ebbe col decreto 13-19 Gennaio 1791 dell'Assemblea Nazionale francese relativo agli spettacoli, nel quale era espressa la proibizione di rappresentare opere di autori senza il loro consenso. Due anni dopo, la Convenzione Nazionale emanava la legge del Luglio 1793 che riconosceva il diritto esclusivo dell'autore per tutte le opere dell'ingegno, facendone godere anche agli eredi e cessionari per 10 anni dopo la morte dell'autore.

del «De Republica» di Cicerone; nell'Europa Centrale, poi continuò fino a che si instaurò un nuovo ordine di cose.

6. — Messo su questa via, il Diritto d'Autore non poteva arrestarsi, ma doveva anzi percorrerla tutta, sebbene con qualche pausa d'arresto.

E come è stato giustamente detto, che il pensiero umano non conosce frontiera e tende ad espandersi come la luce, così si vide che la protezione delle leggi interne non poteva bastare all'autore, se l'opera sua potesse impunemente essere contraffatta all'estero e potessero venire violati i suoi diritti personali e patrimoniali. Di qui l'esigenza della tutela internazionale dell'opera dell'ingegno, affinchè, come essa può ormai venire diffusa in tutto il mondo, così possa godere il suo autore dei vantaggi che derivano da tale diffusione. Come ebbe ad osservare il Kohler, in questa materia più che in qualsiasi altra si sente la necessità dell'unificazione di tutte le leggi dei vari Stati civili di costituire insomma un vero e proprio diritto universale. (ein Weltrecht).

A poco a poco la continua e sistematica violazione dei diritti degli autori stranieri offese il sentimento giuridico comune, specie nei Paesi che parlavano la stessa lingua.

I danni derivanti da questo deplorevole stato di cose erano enormi; a deplorarli e proporre efficaci rimedi si levarono voci concordi da parte di giuspubblicisti, uomini politici e finanche da editori.

B. Riconoscimento internazionale

I. — Convenzioni europee.

7. — Nella definizione e nell'esercizio dei diritti intellettuali il regolamento dei rapporti internazionali è di capitale importanza.

La portata delle opere letterarie ed artistiche esce dall'ambito della Nazione e crea rapporti fra cittadini di uno Stato coi cittadini di un altro.

Fu quindi sentito il bisogno di regolare tali rapporti non appena la tutela del Diritto d'Autore trovò efficace difesa nei vari Paesi.

La protezione internazionale del Diritto d'Autore si iniziò nella prima metà del secolo XIX e procedette a tappe.

Cominciarono i vari Stati di una stessa Nazione o di una stessa lingua a stipulare trattati che reprimessero la contraffazione. Seguirono presto l'esempio Stati diversi di lingua ed aventi tra di loro meno stretti rapporti.

E fra i detti Stati merita particolare menzione la Francia che conchiuse le più antiche Convenzioni (1).

D'altra parte alcuni Stati ammisero alla protezione gli stranieri sotto condizione della reciprocità legale, ed anche indipendentemente da tale condizione.

Nel 1878 a Parigi, si riunirono due Congressi: uno letterario; l'altro artistico. Il primo fondò «l'Association Littéraire Internationale», che diventò più tardi «l'Association Littéraire et Artistique Internationale» ed esercitò la maggiore influenza per la costituzione dell'Unione degli Stati. Il secondo formulò il voto che si costituisca tra i diversi Stati d'Europa e di oltre mare un'Unione generale, la quale addotti una legislazione uniforme in materia di proprietà artistica.

Per iniziativa della suddetta Associazione internazionale seguirono diversi congressi (2).

Nel Congresso di Roma si emise il voto che si riunisse una Conferenza per «élaborer un projet, qui se-

---

(1) Ricordiamo pure che fin dal 1840 la Sardegna ebbe a stipulare un trattato coll'Austria al quale aderirono poi altri Stati.

(2) Congresso di Londra (1879); di Lisbona (1880); di Vienna (1881); di Roma (1882).

rait ensuite soumis officiellement aux diverses nations civilisées et pourrait devenir l'objet d'une Convention universelle» (1).

8. — E come sede della riunione fu scelta la città di **Berna.** Ad iniziativa del Governo svizzero, fu tenuta detta Conferenza dal 10 al 13 settembre 1883, sotto la presidenza di Numa Droz. Essa elaborò un disegno di Convenzione in dieci articoli, che il Consiglio Federale svizzero inviò a tutte le Potenze con nota circolare del 3 dicembre 1883 e che riscosse quasi generali approvazioni.

Indi il Governo svizzero convocò una Conferenza diplomatica per l'8 settembre 1884. Questa elaborò un disegno di Convenzione in ventun articoli, che doveva però essere sottoposto a revisione per i miglioramenti che si sarebbero dimostrati necessari. E infatti una nuova Conferenza si riunì a Berna il 7 settembre 1885. Dopo memorabili discussioni, che durarono dal 9 al 17 dello stesso mese, fu elaborato un nuovo progetto che porta la data del 19 settembre 1885. Esso divenne la **Convenzione Internazionale di Berna,** la quale fu firmata il 9 settembre 1886. Tra le disposizioni della Convenzione è notevole quella dell'art. 17 che prevede revisioni periodiche di essa (2).

9. — Una conferenza fu quindi tenuta a **Parigi** il

---

(1) Silvy: Des droits des auteurs et des artistes sur leurs oeuvres au point de vue international, spécialement des droits des auteurs littéraires. (Thèse Grenoble 1895, pag. 113).

(2) Art. 17 della Convenzione di Berna del 1886. «La présente Convention peut être soumise à des revisions en vue d'y introduire les améliorations de nature à perfectionner le système de l'Union.

Les questions de cette nature, ainsi que celles qui intéressent à d'autres points de vue, le développement de l'Union, seront traitées dans des Conférences qui auront lieu successivement dans les pays de l'Union entre les délégués desdits pays».

15 aprile 1896. Ventisei Stati erano rappresentati: dieci Unionisti (1) e quattordici non Unionisti.

I risultati ottenuti non furono molto soddisfacenti.

Si accolsero parecchie modificazioni in un Atto addizionale e si chiarì il testo originale in una Dichiarazione interpretativa; si emisero cinque voti, dei quali i primi due e il quarto si riferivano a modificazioni da introdurre nelle legislazioni interne degli Stati Unionisti; il terzo riguardava la necessaria semplificazione dei trattati particolari dei Paesi Unionisti; il quinto, infine, auspicava un testo unico di Convenzione riveduta (2).

La prima revisione della Convenzione di Berna riuscì incompleta e tutti gli interessati si auguravano che, nella Conferenza di Berlino, si potesse procedere ad un rimaneggiamento profondo e completo del Trattato.

A tale scopo, nello spazio tra la Conferenza di Parigi e quella di Berlino, i diversi Congressi svolsero la loro attività preparando le riforme che a Berlino poi vennero attuate.

Il programma di tale Conferenza era assai importante: occorreva infatti apportare le modificazioni che i bisogni della pratica avevano reclamato e bisognava preparare il nuovo testo di Convenzione.

10. — **La Conferenza di Berlino** tenne le sue sedute dal 14 ottobre al 14 novembre 1908, al palazzo del Reichstag.

Trentacinque Stati erano rappresentati:

a) Tutti gli Stati Unionisti, salvo Haiti, che aveva però dichiarato che avrebbe accettato le risoluzioni della Conferenza.

b) Venti Stati non Unionisti: l'Argentina, il Chile, la Cina, la Columbia, l'Equatore, gli Stati Uniti, la

---

(1) I delegati dello Stato unionista Haiti non poterono recarsi a Parigi.

(2) Cfr. Stolfi, op. cit. pag. 140 ed il testo dei Voti suddetti.

Grecia, la Guatemala, la Liberia, il Messico, il Nicaragua, i Paesi Bassi, il Perù, la Persia, il Portogallo, la Rumania, la Russia, il Venezuela, il Siam, l'Uruguay.

Oltre i miglioramenti da apportarsi al regime dell'Unione, scopo essenziale della Conferenza di Berlino era quello di arrivare all'elaborazione di un Testo Unico.

Ma l'applicazione del Testo Unico non fu realizzata, poichè sette Stati (Danimarca, Francia, Tunisia, Gran Bretagna, Giappone, Norvegia, Paesi Bassi) hanno fatto delle riserve, aderendo alla Convenzione di Berna riveduta, e due altri (Italia e Svezia) si tengono ancora agli atti anteriori del 1908 (1).

Tra le altre innovazioni attuate dall'Atto di Berlino è degno di rilievo il sistema adottato per le ratifiche.

11. — La guerra mondiale non permise la convocazione della periodica Conferenza diplomatica per la revisione dell'Atto di Berlino. Con opportuno consiglio se ne era ritardata la convocazione fino a quando gli animi esasperati dalla tremenda lotta non si fossero calmati.

Ad attuare la suddetta revisione il 17 maggio 1928 si sono riuniti a **Roma** i rappresentanti dei 39 Paesi aderenti all'Unione internazionale di Berna e di 30 Paesi non Unionisti, comprendenti oltre un miliardo di uomini, nonchè i rappresentanti del segretariato della Società delle Nazioni e dell'Istituto Internazionale delle cooperazioni intellettuali.

Dopo laboriose ed interessanti discussioni è stato firmato l'**Atto di Roma** il 2 giugno 1928, che segna una pietra miliare nel riconoscimento della protezione del Diritto d'Autore.

---

(1) L'Italia alla Convenzione di Berna del 1886 e ai due atti del 1896; la Svezia alla Convenzione di Berna e alla Dichiarazione interpretativa di Parigi 1896.

In esso non si è voluto spostare la numerazione degli articoli, e perciò le aggiunte, anzichè con numeri propri sono state segnate come «bis» degli articoli ai quali succedono. La Conferenza ha infine deciso che la prossima revisione abbia luogo a **Bruxelles** il 1935.

II. — Convenzioni Americane.

12. — **Convenzione di Montevideo.** Fu tenuto un congresso giuridico internazionale a Montevideo il 25 agosto del 1888.

A tale congresso furono rappresentati l'Argentina, l'Uruguay, la Bolivia, il Brasile, il Cile, il Paraguay, il Perù. Non risposero all'appello la Columbia, l'Equatore e il Venezuela.

Tra le questioni trattate fu anche quella relativa al Diritto d'Autore e venne formata una Convenzione in sedici articoli, che fu firmata l'11 gennaio 1889: fu aggiunto un protocollo addizionale in sette articoli il 12 febbraio successivo.

Questo Trattato si è largamente ispirato alla Convenzione di Berna. A tale Convenzione hanno aderito alcuni Stati europei e cioè: l'Austria, il Belgio (1903), la Francia (1897), la Germania, l'Italia (1900) e la Spagna (1899).

13. — **Convenzione del Messico.** In seguito all'insuccesso della Convenzione di Montevideo si decise di tenere una seconda Conferenza internazionale americana (ottobre 1901 e febbraio 1902) per preparare un trattato più completo. Intervennero al Messico diciasette Stati. La Convenzione del Messico si chiudeva anch'essa con non completo successo.

14. — **Conferenza di Rio de Janeiro.** Perciò fu riunita una terza Conferenza internazionale degli Stati americani a Rio de Janeiro nel 1906.

Le diciannove delegazioni intervenute segnarono

un trattato (23 Agosto) col quale dichiararono di accettare l'Atto del Messico, con qualche modificazione.

Ma questa Conferenza non fu ratificata che da Costa Rica (26 Ottobre 1908), Guatemala (15 febbraio 1909), Salvador (29 Dicembre 1909), Cile (27 Giugno 1910).

15. — **Conferenza di Buenos Ayres.** Ritenuta necessaria una quarta Conferenza Internazionale degli Stati Americani, la si riunì a Buenos Ayres il 12 Luglio 1910. Il numero degli Stati intervenuti crebbe a venti; la sola Bolivia, tra tutte le repubbliche americane, mancò all'appello. L'11 agosto 1910, poichè gli Stati intervenuti non poterono concordemente aderire alla Convenzione di Berna, fu segnata una Convenzione meno liberale inquanto esige la dichiarazione di riserva sulle opere, mentre quella di Berna protegge le opere senza alcune formalità.

L'intento essenziale della Convenzione di Buenos Ayres era di fare sparire definitivamente i trattati americani anteriori.

Inoltre essa vuole essere circoscritta agli Stati americani.

16. — **Convenzione dell'Avana.** La Conferenza di Buenos Ayres del 1910 fu riveduta dalla Conferenza riunita nella capitale dell'Isola di Cuba. E la Convenzione dell'Avana (11 Febbraio 1928) è più liberale dei precedenti accordi.

Fissa la durata della protezione per la vita dello autore e cinquant'anni dopo la sua morte, ma non in forma assoluta, potendo il principio essere derogato dalle leggi nazionali. Riconosce il diritto morale, ma non nella forma piena e chiara stabilita nella Conferenza di Roma. Disciplina la cinematografia. Però non affrontò nemmeno alcuni dei più importanti problemi nuovi. Comunque la Convenzione dell'Avana costituisce un notevole progresso sulle precedenti.

CAPITOLO III.

PROTEZIONE INTERNAZIONALE

17. — La protezione internazionale degli autori può essere legale o convenzionale. Legale è quella assicurata dalle leggi interne dei singoli Stati; convenzionale quella assicurata dai trattati.

A. Protezione legale.

18. — In astratto le leggi interne possono adottare uno dei seguenti sistemi:

1) Assoluta assimilazione dello straniero al nazionale.

2) Rifiuto di protezione agli stranieri fuori del caso della reciprocità legislativa.

3) Rifiuto di protezione agli stranieri fuori del caso della reciprocità diplomatica.

4) Protezione degli autori stranieri solo in virtù dei trattati internazionali.

19. — Limitiamoci ad alcuni Stati più vicini a noi:

A) Il regime adottato dalla **Francia** col decreto del'8 marzo 1852, si potrebbe, sotto molti punti di vista, comprendere nella prima categoria. Ma la giurisprudenza e la dottrina ne hanno ristretta la portata. Infatti si ritiene che l'autore straniero non possa invocare il medesimo trattamento concesso ai nazionali, ma soltanto i diritti di cui gode nel paese di origine, perchè la legge del paese di origine segue lo straniero ovunque egli voglia fare valere i suoi diritti. Inoltre partendo dalla considerazione, che il decreto suddetto non si riferisce all'art. 428 Cod. pen., si ritiene

che gli stranieri non si possano opporre alla rappresentazione delle loro opere.

B) La **Spagna** si può mettere nella seconda categoria, sebbene la classificazione sia difficile. Essa, infatti, andrebbe collocata nel secondo gruppo, perchè sanziona un trattamento identico a quello degli autori nazionali, ma sotto la condizione della reciprocità (art. 50 della legge 10 gennaio 1879).

Invece, riguardo ad autori stranieri che appartengono a Stati unionisti, il decreto del 31 gennaio 1896 prescriveva che gli autori unionisti godono in Ispagna dei benefici della legge spagnuola e di quelli che potranno essere in seguito accordati ai nazionali «per tutto il tempo per cui dura la protezione nel loro paese di origine».

C) Invece l'**Inghilterra** protegge i nazionali e rifiuta la protezione agli stranieri fuori del caso della reciprocità diplomatica.

D) Anche l'**Italia** adotta il sistema della reciprocità diplomatica.

E) Quanto alla **Svizzera**, l'art. 10 della legge federale 23 aprile 1883 dichiarava: «Les dispositions de la présente loi sont applicables à toutes les oeuvres dont les auteurs sont domiciliés en Suisse, quel que soit le lieu de l'apparition ou de la publication de l'oeuvre. Elles sont également applicables aux oeuvres parues ou publiées en Suisse, dont les auteurs sont domiciliés à l'étranger.

L'auteur d'une oeuvre parue ou publiée à l'étranger, et qui, lui-même, n'est pas domicilié en Suisse, jouit des mêmes droits que l'auteur d'une oeuvre parue en Suisse, si ce dernier est traité, dans le pays étranger, sur le même pied que l'auteur d'une oeuvre parue dans ledit pays».

Naturalmente quando si tratta di opere di suddi-

ti di paesi unionisti, la condizione di reciprocità connessa al trattamento nazionale s'intendeva, ipso jure, adempita.

Ma la vigente legge del 7 Dicembre 1922 ha accolto lo stesso sistema della reciprocità diplomatica.

Infatti, secondo l'art. 6 della suddetta legge sono protette:

«1. Le opere di cittadini svizzeri, edite nella Svizzera o all'estero e quelle inedite.

«2. Le opere di autori stranieri edite per la prima volta nella Svizzera.

Le opere d'autori stranieri, edite per la prima volta in un paese straniero, non sono protette dalla presente legge se non nel caso e nella misura in cui quel paese accorda una protezione analoga ai cittadini svizzeri per le loro opere edite per la prima volta nella Svizzera. Il Consiglio Federale stabilisce, se e in quale misura tale condizione sia adempita; la sua decisione vincola i tribunali. Rimangono riservate le disposizioni dei trattati internazionali».

F) Anche la **Germania** riserba esclusivamente ai trattati la protezione degli stranieri, senza nemmeno sanzionare il principio della reciprocità.

B. Protezione Convenzionale.

20. — **Diritto Internazionale.** Dal consenso universale delle Nazioni civili nel riconoscere il principio razionale che afferma la giustizia e la convenienza dei diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno doveva ben presto sorgere la sanzione del giure internazionale, come ultima espressione di questa coscienza unanime dei popoli che si solleva vigile custode degli attributi e delle produzioni dello spirito umano.

Uno Stato deve all'altro ciò che deve a sè stesso (1).

---

(1) Rosmini op. cit. pag. 100.

E però tutti i governi furono solleciti non solo ad assicurare ai loro cittadini la tutela di questi diritti anche fuori dello Stato, ma eziandio di proteggere i diritti stessi a favore degli stranieri: di quì l'origine di moltissimi trattati.

Per queste concordi sanzioni dei vari Stati, i prodotti dell'intelligenza vengono a confondersi in una sola nazionalità: la nazionalità dello spirito e del genio.

Nel settembre 1885 i vari delegati concordavano un progetto di trattato universale, che, sotto la data del 9 settembre 1886, riceveva la firma definitiva diventando così legge internazionale della Svizzera, Italia, Francia, Germania, Inghilterra, Spagna, Belgio, Haiti, ecc.

E' questo, per così dire, lo statuto mondiale dei diritti dell'ingegno, al quale fanno corona i diversi trattati speciali. Esso garantisce ai mille e mille autori la tutela dei loro diritti sopra una estensione territoriale, che sul principio del secolo non si sarebbe nemmeno creduto possibile di raggiungere.

I. Convenzione di Berna, Parigi, Berlino.

21. — **La Convenzione firmata a Berna** nel 1886, che fissò le basi di un uniforme regolamento giuridico del Diritto d'Autore, è stata emendata a Parigi con un atto addizionale nel 1896, poi riveduta, completata per una prima volta a Berlino nel 1908 ed infine a Roma nel 1928.

Attualmente, però, è applicabile il testo del 1908, poichè si sperava su una pronta ratifica del nuovo patto internazionale, ma purtroppo tale speranza è rimasta frustrata e si è dovuto giungere al giugno 1931 per aversi le prime ratifiche. Ad ogni modo oramai le adesioni e le ratifiche si stanno succedendo rapidamente.

La Convenzione di Roma è stata ratificata dai seguenti Stati: Svizzera, 18 marzo 1931; Ungheria, 25 giugno 1931; R. Uniti di Gran Bretagna e Irlanda del Nord e del Dominio del Canadà, 27 giugno 1931; Italia, 27

giugno 1931; Svezia, 27 giugno 1931; Danzica, (città libera) 30 giugno 1931; Finlandia, 1. luglio 1931; Paesi Bassi, 2 luglio 1931; Giappone, 10 luglio 1931; Grecia; Lussemburgo; Bulgaria.

D'altra parte certe disposizioni della Convenzione primitiva del 1886 e dell'Atto addizionale del 1896 sono ancora in vigore, grazie alla facoltà di riserva accordata agli Stati contrattanti.

22. — **Opere protette.** (1) L'idea essenziale dei fondatori dell'Unione di Berna era di assicurare la protezione di tutte le opere letterarie ed artistiche e questo apparisce nelle diverse redazioni di questa Convenzione. Infatti la fine dell'art. 4 «enfin, toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction» ci indica con la generalità dei termini adoperati che l'enumerazione compresa in questo articolo non è punto limitativa, e non tende che a guidare i tribunali nell'interpretazione della Convenzione.

Tuttavia questa redazione non sembrò soddisfacente e numerosi voti furono emessi da diverse associazioni interessate alfine di modificare l'art. 4, potendo certe espressioni dar luogo ad una interpretazione limitativa, contraria allo spirito della Convenzione. Ma bene a ragione prevalse l'opinione contraria (2). Unica indagine riservata al giudice è, se veramente si tratti di opere dell'ingegno che cadono sotto la tutela della legge sul Diritto d'Autore o di opere sottoposte a legge affine.

---

(1) Art. 4 e 6 della Convenzione di Berna; n. 2 del Prot. di chiusura; art. 2 e 3 della Convenzione del 1908.

(2) Cass. di Francia 15 giugno 1899; Droit d'Auteur 1899-147. Anche la dottrina segue generalmente la detta opinione; cfr. Potu: La Convention de Berne, page 99, e gli autori da lui citati nella nota 3.

E questa modificazione fu fatta dai redattori della Convenzione di Berlino nel 1908, grazie all'articolo 2. «L'Expression **oeuvres littéraires et artistiques** comprend toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme de reproduction, telle que: les livres, brochures, et autres écrits; les oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement; les compositions musicales avec ou sans paroles, les oeuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure et de lithographie; les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences.

Sont protégés comme des ouvrages originaux, sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres reproductions transformées d'une oeuvre littéraire ou artistique, ainsi que les recueils de différentes oeuvres.

Les Pays contractants sont tenus d'assurer la protection des oeuvres mentionnées ci-dessus.

Les oeuvres d'art appliqué à l'industrie sont protégées autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays».

Come si rileva dal detto articolo, la protezione internazionale è stata estesa a qualsiasi opera letteraria, scientifica ed artistica e se certi spiriti pretendessero ancora di limitare la protezione alle opere specialmente notate nella seconda parte di questo articolo, sarebbe facile oppor loro le parole: «Toute production, telle que...» che precedono la lista delle opere da proteggere e indicano per conseguenza che non si deve vedere in questa enumerazione che esempi aventi per iscopo di precisare l'applicazione della Convenzione, e non di limitarla.

Infine l'Atto di Berlino ripartisce le opere dell'ingegno in due categorie:

a) quelle a cui la protezione è assicurata da tutti gli Stati contraenti anche se non previste in modo esplicito dalle leggi interne;

b) quelle per le quali la protezione è subordinata all'esistenza di particolari disposizioni protettive.

23. — **Autori protetti** (1). Per la determinazione delle persone da proteggere, la Convenzione di Berna si trovò di fronte a 2 sistemi principali: quello della nazionalità dell'autore e quello della nazionalità dell'opera.

E molte discussioni furono fatte per l'ammissione di tali sistemi, ma qualunque cosa si pensi al riguardo, è certo che la Convenzione di Berna, trascurando il punto di vista puramente dottrinale, ha adottato un sistema misto, rispondente meglio alle esigenze della pratica. Essa si è pronunciata:

a) per il sistema della «nazionalità dell'autore» riguardo le opere non ancora pubblicate; la Convenzione, cioè, protegge tutte le opere inedite degli autori unionisti.

b) per il sistema della «nazionalità dell'opera» riguardo le opere pubblicate (2), cioè la Convenzione

---

(1) Art. 2 e 3 della Convenzione di Berna del 1886; n. 1 e 2 della Dichiarazione Interpretativa del 1893; art. 4, 5 e 6 della Convenzione riveduta nel 1908.

(2) Molto fu discusso sopra la questione di stabilire quello che bisognasse intendere per opere pubblicate. Noi ci contenteremo di riferire qui la soluzione data dalla Convenzione del 1908, che nell'ultimo alinea dell'art. 4 dice: «Par oeuvres publiées, il faut, dans le sens de la présente Convention, entendre les oeuvres éditées. La représentation d'une oeuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une oeuvre musicale, l'exposition d'une oeuvre d'art et la construction d'une oeuvre d'architecture ne constituent pas une publication».

Adunque, perchè si abbia «pubblicazione» è richiesta l'edizione, cioè un fatto costante e permanente che si possa facilmente constatare e stabilire in casi di contestazione. Cfr. ancora N.o 98.

protegge tutte le opere pubblicate nel suo territorio, siano esse d'autore unionista o non unionista. La sola differenza tra queste due categorie è che, per le opere di autore unionista, la protezione spetta all'autore, per quelle, invece, di autore non unionista, la protezione spetta all'editore.

Infine la Convenzione ha sancito espressamente che il diritto trapassa anche agli eventi causa dell'autore, di qualunque nazionalità essi siano. Il domicilio dunque è indifferente quanto all'attribuire la protezione letteraria; ma si richiede, quanto alla persona, la nazionalità in uno degli Stati Unionisti, e quanto all'opera, che per essa siansi adempite le formalità prescritte nel Paese d'origine. Riguardo, poi, alla nazionalità, il Trattato reca due eccezioni di beneficio liberale; e cioè gode la protezione anche l'opera di uno straniero all'Unione, quando venga pubblicata in uno degli Stati Unionisti, e allora non è l'autore che fruisce della tutela, ma l'editore. (art. 3).

In secondo luogo, se la nazionalità ha attribuito la protezione all'autore che appartiene ad uno degli Stati dell'Unione, questo carattere non è più necessario per gli aventi causa di lui: i Diritti d'Autore e la tutela internazionale formano parte del suo patrimonio e quindi si possono da lui trasmettere inter vivos o mortis causa a chiunque abbia capacità legittima di acquistare. Per Paese d'origine dell'opera, poi, deve intendersi quello della sua prima pubblicazione, ovvero se questa pubblicazione avesse luogo contemporaneamente in diversi Paesi dell'Unione, quello fra essi la cui legislazione accorda la durata di protezione più breve. (art. 2 ult. al.). E per le opere non ancora pubblicate si ritiene Paese d'origine quello cui l'autore appartiene per ragioni di nazionalità.

E qui può nascere la questione sulla «nazionalità» dell'opera: ma in proposito la Convenzione di Berna,

ha creduto sancire il principio che già godeva maggior favore tanto nella giurisprudenza quanto presso gli autori: che, cioè, la nazionalità dell'opera dovesse determinarsi non già in ragione della nazionalità del suo autore, bensì secondo il luogo ove essa fosse stata per la prima volta pubblicata.

24. — **Diritti protetti.** Questi diritti sono, secondo l'art. 4 della Convenzione del 1908, quelli «que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux, ainsi que les droits spécialement accordés par la présente Convention».

I diritti riconosciuti all'autore sono i seguenti:

a) diritto di riproduzione.
b) diritto di rappresentazione e di esecuzione.
c) diritto di traduzione.
d) diritto di elaborazione o adattazione.
e) diritto di adattamento ad istrumenti meccanici.

25. — **Diritto di riproduzione in generale (diritto principale).** Questo diritto principale è incontestabilmente riconosciuto e protetto, dal 1886, dall'Unione di Berna; è come base della Convenzione che ha per iscopo di combattere la contraffazione.

Tale diritto, importantissimo nei rapporti nazionali, perde di importanza pratica nei rapporti internazionali, per ciò che si attiene alle opere letterarie e scientifiche.

La diversità della lingua è infatti un utile correttivo della contraffazione.

Conserva invece la sua importanza per ciò che ha rapporto con le opere di arte figurativa (compresa la cinematografia) e alle musicali avendo esse un linguaggio universale. Bene perciò la Convenzione internazionale ha energicamente riconosciuto tale diritto all'autore (1).

(1) Art. 2. Convenzione del 1886; art. 2 del 1908.

26. — **Diritto di rappresentazione ed esecuzione.** Anche rispetto a tale diritto il progresso realizzato con l'Atto di Berlino è assai notevole. La Convenzione del 1886 adottava una distinzione arbitraria tra le opere drammatiche e drammatico-musicali; tra il diritto di rappresentazione e quello di esecuzione. Mentre, cioè, le opere drammatiche o drammatico-musicali non potevano essere rappresentate pubblicamente, senza il consenso dell'autore, le opere musicali potevano essere eseguite in pubblico, salvo che i loro autori avessero espressamente dichiarato, sul titolo o in testa all'opera, che ne interdicevano l'esecuzione pubblica (art. 9). Alla Conferenza di Parigi, la distinzione di cui sopra fu oggetto di riesame, ma non potè essere abolita, per la irriducibile opposizione della Delegazione tedesca, alla quale si unì anche la Delegazione inglese.

Ben poco si potè concludere alla Conferenza di Parigi, ma alla Conferenza di Berlino, per iniziativa della Delegazione tedesca, si portò un notevole ed utile cambiamento.

Infatti l'art. 11 (1) nel suo terzo alinea segna questa nuova prescrizione: «Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs, en publiant leurs oeuvres, ne sont pas tenus d'en interdire la représentation ou l'exécution publique».

27. — **Il diritto di traduzione.** Con l'articolo 8 (2) della Convenzione del 1908, questo diritto è anch'esso assimilato al diritto di riproduzione.

Noi vogliamo dire con questo che si trova libero

---

(1) Art. 9 Convenzione di Berna 1886.

(2) Art. 8 Convenzione di Berlino del 1908: «Les auteurs d'oeuvres non publiées, ressortissant à l'un des pays de l'Union, et les auteurs d'oeuvres publiées pour la première fois dans un de ces pays jouissent, dans les autres pays de l'Union, pendant toute la durée du droit sur l'oeuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs oeuvres».

da tutte le condizioni e i limiti che erano stipulati nei testi del 1886 e 1896. Secondo la Convenzione primitiva (1) gli autori avevano il diritto esclusivo di fare o d'autorizzare la traduzione delle loro opere per la durata di dieci anni a partire dalla pubblicazione dell'opera originale. Passato questo termine, tutti ed in qualunque modo, senza bisogno dell'autorizzazione dell'autore, potevano tradurre l'opera altrui.

Insomma, l'opera cadeva nel dominio pubblico dieci anni dopo la sua pubblicazione in quanto concerne il diritto esclusivo di traduzione.

Nel 1896 la traduzione fu assimilata alla riproduzione, ma alla condizione, che in uno spazio di 10 anni, a partire dalla prima pubblicazione dell'opera originale, l'autore avesse pubblicata o fatta pubblicare, in un Paese dell'Unione, una traduzione «pour la quelle la protection serait réclamée».

Questa disgraziata condizione svanì completamente nella Convenzione del 1908.

28. — **Riproduzione sonora. (Strumenti meccanici).** In virtù del protocollo di chiusura n. 3 (2), non doveva essere considerata contraffazione la fabbricazione e la vendita di istrumenti destinati a riprodurre meccanicamente arie, pezzi di musica di dominio privato.

Alla Conferenza di Parigi non si potè accordare alcuna modificazione al detto articolo 3, quantunque

---

(1) Art. 5 Convenzione 1886: «Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs ouvrages jusqu'à l'expiration de dix années à partir de la publication de l'oeuvre originale dans l'un des pays de l'Union».

(2) Protocollo di chiusura n. 3: «Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale».

la Delegazione francese avesse illustrati i gravi inconvenienti ai quali esso aveva dato luogo.

Alla Conferenza di Berlino, l'Amministrazione tedesca, notando che lo sviluppo della fabbricazione di tali istrumenti danneggia gravemente i diritti dei compositori di musica, e che la varietà delle leggi interne crea uno stato di incertezze nel commercio internazionale dei prodotti di tale industria, credette opportuno sottoporre ad un nuovo esame la questione in argomento. A suo parere la soluzione logica sarebbe stata di sopprimere il n. 3 del protocollo di chiusura e di riconoscere il diritto esclusivo degli autori di adattare le opere ad istrumenti musicali che servono a riprodurla meccanicamente e l'esecuzione delle stesse per mezzo di detti istrumenti.

E si proponevano, nell'intento di salvaguardare anche gli interessi dei piccoli industriali, di portare in questa materia, l'istituto della licenza obbligatoria.

Si venne così formando l'art. 13 (1) che stabilisce a favore degli autori il diritto esclusivo di autorizzare «l'adaptation de ces oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement», come pure: «l'exé-

---

(1) Art. 13 Conferenza di Berlino 1908: «Les auteurs des oeuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser:

1. L'adaptation de ces oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement;

2. L'execution publique des mêmes oeuvres au moyen de ces instruments.

Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne; mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays que les aurait établies. La disposition de l'alinéa 1. n'a pàs d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable, dans un pays de l'Union, aux oeuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la présente Convention».

cution publique des mêmes oeuvres au moyen de ces instruments».

Ma disgraziatamente l'alinea 2, viene a compromettere il diritto esclusivo riconosciuto all'alinea 1, permettendo alle legislazioni interne di determinare delle riserve e condizioni all'applicazione dell'art. 13.

29. — **Durata della protezione.** Quanto alla durata della protezione, questione di capitale importanza, tre soluzioni principali furono difese:

a) determinazione di un termine unico di protezione.

b) applicazione della legge del paese dove la protezione è domandata.

c) combinazione di questa legge con quella del Paese d'origine.

Il sistema dell'unificazione, sostenuto dalla Delegazione tedesca nel 1886, non poteva trionfare per la ragione della diversità delle legislazioni nazionali. Era un ideale molto lontano, prematuro, tanto che non è raggiunto neppure oggi.

Bisognava dunque scegliere fra le altre due soluzioni.

Il Consiglio Federale svizzero e la Delegazione francese rilevarono che in virtù del principio dell'assimilazione dell'autore unionista al nazionale, era logico stabilire per la durata della protezione, l'applicazione della legge del paese dove la protezione é domandata.

Era certamente la soluzione più semplice e più comoda.

Tuttavia fu il terzo sistema che prevalse; sostenuto dalla Delegazione tedesca, a difetto del sistema dell'unificazione, che aveva pronunciato contro il secondo sistema per il motivo che le opere dell'ingegno a-

vrebbero potuto essere protette nel Paese di importazione più lungamente che nel Paese di origine.

La soluzione adottata «combinazione della legge del Paese d'origine con quella del Paese dove la protezione è domandata», trova fondamento nell'alinea 2 dell'art. 2; ma se la legge del Paese d'origine accordasse una protezione di minore durata, questa minore protezione dovrebbe valere.

Alla Conferenza di Berlino molte furono ancora le discussioni intorno alla durata della protezione.

Praticamente il testo del 1886 non fu modificato, sebbene vi siano state molte variazioni e siansi formulati dei voti.

Infatti, l'art. 7 nel suo primo alinea pone il principio che la durata della protezione duri per tutta la vita e per 50 anni post mortem auctoris. Ma il suo secondo e terzo alinea sanciscono: «Toutefois, dans le cas où cette durée (50 anni p.m.a.) ne serait pas uniformément adoptée par tous les Pays de l'Union, la durée serà règlée par la loi du pays où la protection sera réclamée et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'oeuvre. Les pays contractants ne seront, en conséquence, tenus d'appliquer la disposition de l'alinéa précédent que dans la mesure où elle se concilie avec leur droit interne».

Adunque, fino a quando non sarà adottata negli Stati Unionisti la protezione di 50 anni p.m.a., essa è regolata dalla legge del paese dove la protezione è domandata, ma non può eccedere la durata prefissa dalla legge del Paese di origine dell'opera. Quindi la legge del Paese dove si invoca il trattamento unionista si applica a determinarne la durata soltanto se il termine fissato da quella legge sia più breve di quello sta-

bilito dalla legge del Paese di origine; in caso diverso la durata si determina secondo questa legge (1).

30. — **Condizioni per agire in giudizio.** La Convenzione di Berna del 1886 prescrisse che «la jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'oeuvre» (2).

Proseguendo tale pensiero legislativo stabilì: «Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente Convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant les tribunaux des divers Pays de l'Union à exercer des poursuites contre les contrefaçons, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

Pour les ouvrages anonymes ou pseudonymes, le éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autres preuves, réputé ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme.

Il est entendu, toutefois, que les tribunaux peuvent exiger, le cas échéant, la production d'un certi-

---

(1) Principali termini di durata della protezione nella legislazione dei Paesi Unionisti:

a) 50 anni p.m.a.: Belgio, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia e Colonie, Gran Bretagna e Colonie, Canadà, Grecia, Ungheria, Irlanda, Italia, Lussemburgo, Marocco francese, Monaco, Norvegia, Palestina, Paesi Bassi, Polonia, Siria e Repubblica del Libano, Cecoslovacchia, Tunisia, Jugoslavia.

b) 30 anni p.m.a.: Germania, Austria, Bulgaria, Danzica, Giappone, Romania, Svezia, Svizzera.

c) 60 anni p.m.a.: Brasile.

d) 80 anni p.m.a.: Spagna.

e) Perpetuità: Portogallo.

f) Durata speciale: Haiti, vita dell'autore e 20 anni ai discendenti o 10 anni agli altri eredi.

(2) Art. 2 Convenzione di Berna.

ficat délivré par l'autorité compétente, constatant que les formalités prescrites, dans le sens de l'article 2, par la législation du pays d'origine ont été remplies».

L'Atto di Berlino ha adottato il principio dell'indipendenza della protezione del paese di origine ed ha stabilito che, per tale ragione, non occorre aver adempiute le formalità del Paese di origine dell'opera.

Conseguenza necessaria del detto sistema è che i tribunali non possono più richiedere le esibizioni di un certificato che attesti l'adempimento di tali formalità. Oramai non vi è che da tenere presente l'art. 15, il quale prescrive: «Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente Convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant le tribunaux des divers Pays de l'Union, à exercer des poursuites contre les contrefacteurs, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

Pour les oeuvres anonymes ou pseudonymes, le éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autres preuves, réputé ayant cause de l'auteur anonyme où pseudonyme».

31. — **Le riserve.** La facoltà di fare delle riserve è uno dei punti sui quali l'Unione letteraria ed artistica internazionale ha avuto il più grande numero di critiche. Questa facoltà, creata dalla Conferenza del 1886, si trova consacrata negli art. 25 e 27 della Convenzione di Berlino.

L'art. 25 accorda questa facoltà agli Stati che non sono ancora membri dell'Unione e che aderiranno alla Convenzione in avvenire. Esso si esprime così: «...Toute fois, elle (l'adesione) pourra contenir l'indication des dispositions de la Convention du 9 septembre 1886 ou de l'Acte additionnel du 4 mai 1896 qu'ils (i nuovi aderenti alla Unione) jugeraient nécessaire de substi-

tuer, provisoirement au moins, aux dispositions correspondantes de la présente Convention».

L'art. 27 dà, col suo secondo alinea, la stessa facoltà agli Stati che sono già membri dell'Unione: «Les Etats signataires de la présente Convention pourront, lors de l'échange des ratifications, déclarer qu'ils entendent, sur tel ou tel point, rester encore liés par les dispositions des Conventions auxquelles ils ont souscrit antérieurement».

Così questa facoltà di riserva permette agli Stati di mantenere su tale o tal altro punto particolare le disposizioni previste dagli Atti del 1886 e 1896.

Gli Stati Unionisti possono anche attenersi agli Atti convenzionali anteriori al 1908 secondo l'ultima frase dell'alinea 1 dell'articolo 27: «Les Actes conventionnels précités resteront en vigueur dans les rapports avec les Etats qui ne ratifieraient pas la présente Convention».

Così i testi anteriori non sono annullati, ma semplicemente sostituiti dal testo del 1908, nella misura che piacerà a ciascun Stato di determinare.

Risultano evidentemente delle complicazioni qualche volta anche noiose, ma si può osservare che la situazione non è così brutta come certi la vogliono rappresentare. Gli Stati Unionisti possono infatti trovare nei testi anteriori le disposizioni che loro sembrano preferibili a quelle del 1908, ma la loro scelta è limitata ai testi del 1886 e del 1896.

In nessuna maniera possono adoperare altre soluzioni che quelle previste da tali testi. D'altra parte, uno Stato non può mai nel campo della protezione letteraria ed artistica riammettere le restrizioni che già furono dallo stesso abbandonate.

32. — **Revisione della Convenzione. (Conferenze periodiche).** L'art. 17 della Convenzione del 1886 stabilì che la Convenzione possa essere sottoposta a re-

visione, allo scopo di introdurre in essa i miglioramenti atti a perfezionare il sistema (1).

Le questioni di tale natura, come quelle che interessano sotto altri punti di vista lo sviluppo dell'Unione, sono da trattare nella Conferenza che avrà luogo nei Paesi dell'Unione tra i delegati dei detti Paesi.

E' inteso che nessun cambiamento della Convenzione sarà valido per l'Unione, se non intervenga l'assentimento unanime dei paesi che la compongono. Ciò salvo il disposto dell'art. 15.

Ed il numero 6 del protocollo di chiusura stabiliva la sede della futura Conferenza a Parigi, entro il termine di 4 a 6 anni, a partire dall'entrata in vigore della Convenzione.

Però tale Conferenza potè aver luogo soltanto nel 1896; indi la Conferenza di Berlino ebbe luogo nel 1908, e quella di Roma nel 1928.

33. — **Le nuove accessioni.** Il sistema della ratifica della Convenzione di Berna fu regolato negli art. 18 e seg. dell'Atto del 1886, e, a Parigi, nell'art. 4 dell'Atto addizionale. A Berlino tale sistema venne modificato per l'introduzione del sistema delle riserve; e nuovamente modificato fu nell'Atto di Roma.

34. — **Conclusione.** Da quanto precede risulta che chi voglia esperimentare i propri diritti in uno Stato unionista, deve esaminare quale sia la legge regolatrice dell'estensione della protezione e dei mezzi processuali garantiti all'autore a salvaguardia delle sue ragioni.

———

(1) «La présente Convention peut être soumise à des révisions en vue d'y introduire les améliorations de nature à perfectionner le système de l'Union.

Les questions de cette nature, ainsi que celles qui intéressent, à d'autres points de vue, le développement de l'Union, seront traitées dans des Conférences qui auront lieu successivement dans les pays de l'Union entre les délégués desdits pays».

Il principio generale è che si debba esaminare, se la Convenzione o i Trattati particolari contengano norme imperative, derogatrici della legge del Paese d'origine. Nell'affermativa è alle dette norme che si deve fare ricorso. Se esse, invece, manchino, si deve avere riguardo alla legge del Paese di importazione.

L'esposizione del contenuto degli Atti di Berna, di Parigi e di Berlino basta a far comprendere, che un grande progresso è stato realizzato.

Non solo, infatti, è stato aumentato il numero delle opere protette e delle facoltà riconosciute all'autore; ma è stata altresì dichiarata la obbligatorietà della protezione delle opere specialmente indicate; sono state soppresse le formalità; è stato riconosciuto un minimo di protezione.

E poichè hanno aderito all'Unione di Berna la maggiore parte degli Stati civili del mondo, la protezione accordata agli autori è non soltanto efficace, ma anche quasi universale.

35. — **Voti emessi dai Congressi internazionali dopo la Conferenza di Berlino**. (1908-1927). Ricordiamo con la maggior possibile rapidità i Voti che più ci interessano per la chiarezza dell'esposizione.

A) **Riguardo le opere da proteggere.**

I Congressi dell' «Association littéraire et artistique internationale» tenutisi a Neuchâtel, a Magonza (1908), a Varsavia (1926), a Lugano (1927), fecero voto che fosse adottata la definizione più larga e comprensiva delle opere letterarie ed artistiche, indicando espressamente che saranno **tutte** protette, **qualunque ne sia il merito e la destinazione.**

B) **Durata della protezione.**

I Congressi di Magonza (1908), Copenaghen (1909), Parigi (1925), Varsavia (1926), Lugano (1927), e diver-

si altri, hanno approvata unanimamente la proposta di stabilire la durata di protezione per la vita dell'autore e 50 anni dopo la morte, accordando però alle fotografie solo una protezione più limitata.

C) **Radiofonia** .

Nel Congresso di Locarno, nelle Conferenze di Amsterdam e di Praga diverse Società (1) hanno espresso il voto, che sia regolata dalle leggi interne la radiofonia e sia specialmente sancito che l'emissione radio-elettrica di un'opera letteraria, drammatica o musicale non sia lecita senza l'autorizzazione dell'autore o dei suoi aventi causa, e che la diffusione in luogo pubblico dell'esecuzione trasmessa per via radio-elettrica sia assoggettata al Diritto di Autore come ogni esecuzione pubblica.

D) **Licenza legale.**

L'«Association littéraire et artistique internationale» nel Congresso di Magonza e le «Sociétés de perception des droits d'auteur», nel Congresso internazionale di Berlino, hanno espresso il voto che la licenza obbligatoria o legale sia abbandonata dalle legislazioni che l'hanno accolta, perchè violatrice dei diritti degli autori.

II. **Conferenza di Roma.**

36. — Sebbene le modificazioni ed i miglioramenti introdotti nel 1928 non siano ancora tutti applicabili, ci permettiamo di segnalarli nel nostro lavoro, pensando che forse già tra pochissimo tempo il testo del 1928 sarà il solo applicabile nelle relazioni di certi Paesi.

---

(1) Società degli Autori inglesi; Società di percezione dei diritti d'autore; L'Ass. litt. et art. int.

Noi passeremo in rivista soltanto le principali questioni discusse durante il corso della Conferenza di Roma, e vedremo che i risultati ottenuti sono lontani dal rispondere alle speranze che si erano poste in essa.

Questa Conferenza di revisione, che doveva riunirsi in uno spazio di sei a dieci anni, secondo il testo della Convenzione di Berlino, fu ritardata causa la guerra. Tuttavia fu seriamente preparata e gli sforzi forniti dai numerosi Paesi dimostrano una volta di più l'interesse giornalmente crescente sulla questione del Diritto d'Autore.

Molte furono le questioni discusse alla Conferenza di Roma: soppressione delle riserve; l'unificazione della durata della protezione del Diritto d'Autore; la collaborazione; il diritto morale; la radiofonia; le opere orali; gli articoli della stampa; le opere cinematografiche; la produzione meccanica delle opere musicali; opere di arte applicata all'industria.

Noi ci limiteremo alle principali questioni che più interessano per il nostro tema.

37. — **Le riserve.** Questo sistema, quantunque determinasse non lievi complicazioni e fosse poco rispondente ai rigorosi principi giuridici, ebbe tuttavia il merito di permettere l'adozione nell'Atto di Berlino di disposizioni, alle quali non tutti gli Stati avrebbero acconsentito, di mantenere nell'Unione tutti gli Stati che vi avevano partecipato e di favorire nuove accessioni.

E circa la metà degli Stati ha tratto profitto della facoltà in argomento facendo riserve sopra uno o più articoli della Convenzione.

L'Ufficio di Berna e l'Amministrazione italiana avevano perciò posto come uno dei punti essenziali del programma della Conferenza l'abbandono delle riserve da parte degli Stati Unionisti e il divieto di fare riserve nelle ulteriori accessioni all'Unione, al fine di stabilire l'unità auspicata dalla dottrina.

La condizione dell'abbandono delle riserve non fu accettata da tutti gli Stati. Perciò è stato disposto che gli Stati Unionisti potranno conservare il beneficio delle riserve già formulate, a condizione che ne facciano dichiarazione all'atto del deposito delle ratifiche, ma non ne potranno formulare di nuove.

Gli Stati estranei all'Unione non potranno più fare riserve aderendo alla Convenzione di Roma, salvo per quello che concerne il diritto di traduzione.

38. — **Della durata della protezione.** Come abbiamo visto, l'Atto di Berlino determina la durata della protezione (1) per la vita dell'autore e cinquant'anni dopo la sua morte. Però l'alinea 2 di detto articolo sancisce che, fino a quando non si stabilirà l'unificazione della durata della protezione, la durata sarà regolata dalla legge del Paese nel quale si reclama la protezione e non potrà eccedere quella fissata nel Paese d'origine dell'opera.

Nell'intento di eliminare le difficoltà che derivano dalla mancata unificazione della durata di protezione, l'Ufficio di Berna e l'Amministrazione italiana avevano proposto la soppressione di questo alinea.

Ma siamo obbligati a registrare un risultato completamente negativo poichè l'art. 7 è restato tale quale fu redatto alla Conferenza di Berlino.

Già nel 1908 alcune delegazioni avevano lottato per l'adozione di una durata principale di 50 anni p. m. a., ma davanti alla resistenza di certe Nazioni bisognò accontentarsi di porre il principio della protezione cinquantennaria all'alinea 1 dell'art. 7, e lasciare sussistere, grazie all'alinea 2 del medesimo articolo, una protezione più corta, quando fosse prevista dalla legge del Paese dove la protezione era reclamata (2).

---

(1) Art. 7.

(2) Cfr. n. 29: nota.

39. — **La collaborazione.** Nessuna disposizione dei testi anteriori si occupava della durata di protezione delle opere scritte in collaborazione. Tuttavia tale questione non era restata completamente all'ombra; il fatto della collaborazione era riconosciuto da molto tempo ed era consacrato da leggi di numerosi Paesi, ed in altri della giurisprudenza (1).

Nell'intento di adottare un sistema di transazione tra due proposte (2), la Conferenza ha deciso di aggiungere al trattato l'art. 7 bis, che è del seguente tenore: «La durée du droit d'auteur appartenant en commun aux collaborateurs d'une oeuvre est calculée d'aprés la date de la mort du dernier survivant des collaborateurs.

Les ressortissants des pays qui accordent une durée de protection inférieure à celle que prévoit l'alinéa 1. ne peuvent pas réclamer».

40. — **Le opere cinematografiche.** Secondo l'Atto di Berlino le opere cinematografiche da proteggere devono avere due caratteri essenziali, essere cioè personali ed originali.

Dal 1908 furono emessi dai numerosi Congressi dei voti relativi alla cinematografia.

L'Ufficio di Berna e l'Amministrazione italiana avevano proposto di abbandonare il requisito della personalità (3) e di aggiungere la frase seguente: «Si

---

(1) In Francia per es. la giurisprudenza aveva da molto tempo deciso che l'opera in collaborazione non cadeva nel dominio pubblico che 50 anni dopo la morte dell'ultimo collaboratore (Paris 12 luglio 1855, S. 55. 2. 595; Paris 29 novembre 1865, ann. 66. 12).

(2) Fu proposto dall'Amministrazione italiana e l'Ufficio di Berna di aggiungere all'art. 7 un alinea col quale si ammetteva che i diritti degli aventi causa di un collaboratore premorto sussistono fino allo spirare dei diritti dell'ultimo collaboratore. Tale proposta, però, incontrò la tenace opposizione della delegazione inglese.

(3) Art. 14, alinea 2.

ce caractère (originalità) fait défaut, la production cinématographique jouit de la protection des oeuvres photographiques». A sua volta l'Amministrazione francese aveva proposto modificazioni più complesse (1).

Alla Conferenza non fu accolta la proposta francese, essendo sembrato prematuro fissare internazionalmente la nozione di opera cinematografica.

Così dopo lunghe discussioni, la Conferenza di Roma si limitò ad adottare le modeste riforme proposte dall'Ufficio di Berna e dall'Amministrazione italiana, di cui ho fatto cenno più sopra, e portò ancora qualche piccola modificazione (2).

Senza dubbio furono questi dei risultati scarsi.

41. — **La Radiodiffusione.** I rapidi progressi della scienza, durante questi ultimi anni, diedero alla questione della radiodiffusione una importanza di primo ordine. E non bisogna meravigliarsi se le discussioni con gli avvisi diversi emanati dagli Stati Unionisti furono lunghe e molte volte difficili.

Ed è per questo che furono espressi dei voti specialmente dalla Società degli Autori inglesi a Kingsway nel 1922, dalle Società di percezione dei diritti di

---

(1) a) Che occorreva l'autorizzazione dell'autore anche per gli adattamenti e le rappresentazioni pubbliche delle loro opere.

b) si dovesse parlare senz'altro di opere cinematografiche, senza accennare nè all'originalità nè alla personalità.

c) si dovesse precisare da che cosa è costituita l'opera cinematografica.

d) il diritto d'autore appartenesse al creatore intellettuale del film.

e) si dovesse presentare l'opera cinematografica col nome dei suoi creatori intellettuali.

(2) Soppresse all'alinea 2 di detto articolo le parole «... par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés»; Fu sostituito nell'alinea 1, alla parola «représentation» errata al punto di vista tecnico, le parole «adaptation» e «présentation publique».

autore nei Congressi di Praga (1925) e di Locarno (1926) e dal Congresso giuridico internazionale di radiofonia tenuto a Parigi (1925) dall'Association littéraire et artistique internationale.

Che cosa è infatti una diffusione radiofonica?

Per ogni trasmissione occorre una prima riproduzione dell'opera per mezzo della voce umana o per mezzo di uno o più istrumenti di musica, ed è questa prima esecuzione che la radiofonia amplifica all'infinito, trasmettendola ad una moltitudine di uditori sconosciuti ed invisibili. L'opera trasmessa per mezzo della radiofonia non è riprodotta con procedimenti nuovi; è semplicemente un'opera la cui cerchia primitiva e piuttosto ristretta di diffusione si accresce in misura considerevole sotto l'effetto di una invenzione scientifica.

L'emissione dell'opera costituisce in ciascuna recezione una riproduzione sonora dell'opera trasmessa.

Si deve allora naturalmente dire che qualunque riproduzione o esecuzione pubblica di questo genere dia luogo alla percezione dei diritti sotto le forme e condizioni fissate dalla legge e che si debba ottenere l'autorizzazione dell'autore.

L'Ufficio di Berna e l'Amministrazione italiana avevano proposto di inserire nella Convenzione un art. 11 bis, composto di due alinea, col primo dei quali si affermava il diritto degli autori di consentire alla radiodiffusione delle loro opere.

Questa proposta è stata oggetto di lunghi dibattiti per tutta la durata della Conferenza e che hanno dimostrato due opposte tendenze (1).

---

(1) Da una parte la Delegazione francese ha sostenuto che il diritto di diffusione radiofonica deve essere parificato agli altri diritti esclusivi che spettano agli autori; dall'altra le Delegazioni della Norvegia, dell'Australia e della Nuova Zelanda hanno sostenuto che la radiodiffusione debba essere protetta contro gli abusi del diritto da parte dell'Autore.

Però, se si è raggiunto l'accordo e si formò l'art. 11 bis il cui primo alinea conferma energicamente il Diritto d'Autore, il secondo lascia alle leggi nazionali la facoltà di regolare le condizioni di esercizio del diritto in esame.

42. — La seconda proposta dell'Ufficio di Berna e dell'Amministrazione italiana era relativa alla protezione ad accordare alle creazioni od interpretazioni degli artisti esecutori.

Questo problema è sembrato troppo prematuro alla Conferenza, la quale perciò si è limitata ad esprimere il voto V.

Vogliamo soltanto dire due parole su questo problema, il quale certamente esce dal quadro del nostro studio.

Si tratta di diritto d'autore, di creazione; ora l'**artista esecutore non crea punto.** L'esecuzione può essere più o meno perfetta, può avere qualche marchio del temperamento e del talento dell'interprete, ma non costituisce per questo un'opera originale formante oggetto del diritto d'autore.

43. — **La riproduzione meccanica delle opere musicali.** Alla Conferenza di Roma vi furono tre proposte:

1) Si voleva una determinazione più precisa dei due diritti esclusivi accordati dall'art. 13 agli autori:

a) il diritto d'autorizzare l'adattazione delle loro opere agli istrumenti meccanici.

b) il diritto d'autorizzare l'esecuzione pubblica delle stesse opere per mezzo di questi istrumenti.

Niente fu però cambiato al testo del 1908.

2) La seconda proposta riguardava l'alinea 2 dell'art. 13, che permette ai Paesi contrattanti di determinare, con le loro legislazioni interne, riserve e condizioni alle quali siano sottomessi i diritti esclusivi riconosciuti agli autori nell'alinea 1. Questo alinea 2

ha sopratutto lo scopo di permettere ai membri dell'Unione di istituire nei loro paesi il sistema della licenza obbligatoria in materia musico-meccanica.

L'Ufficio di Berna e l'Amministrazione italiana non fecero in proposito alcuna proposta.

La Francia si pronunciò nettamente per il **diritto esclusivo** e conseguentemente contro la licenza obbligatoria: propose la soppressione dell'alinea 2 dell'art. 13 del testo di Berlino. L'Amministrazione austriaca, all'opposto, profondamente ligia alla **licenza obbligatoria,** propose di aggiungere alla Convenzione un articolo 13 bis riguardante questa licenza legale o obbligatoria.

Si capì che l'accordo era impossibile. Interessi troppo importanti erano in giuoco in certi Paesi, dove la fabbricazione di detti istrumenti costituisce una vera industria nazionale. Tuttavia la proposta dell'Amministrazione austriaca fu pure energicamente rigettata per le giuste ragioni portate dai delegati.

Così nessuna modificazione intervenne all'art. 13 alinea 2 e senza cambiamento passò alla Convenzione di Roma.

3) Infine si era proposto di riconoscere il Diritto d'Autore agli esecutori di opere musicali. Malgrado la proposta dell'Ufficio di Berna e dell'Amministrazione italiana si è avuto riguardo alle gravissime difficoltà che potrebbero sorgere qualora l'opera venisse eseguita da molte persone; per di più alcuni Paesi, e specialmente la Francia e l'Ungheria, fecero notare che questa protezione non entrava nel quadro dell'Unione di Berna. Così la Conferenza si è limitata ad esprimere il voto V in termini abbastanza larghi.

44. — **Il diritto morale.** Il programma della Conferenza di Roma non era per verità nè molto vario nè formato da argomenti di grande importanza.

Pertanto la Delegazione italiana propose una riforma che deve formare una pietra miliare nella tutela internazionale del Diritto d'Autore.

Già la dottrina del Klostermann, del Kohler, dell'Allfeld, del Gierke in Germania, del Morillot e Potu in Francia, Piola-Caselli, Stolfi in Italia, se ne erano largamente occupati.

Infine, nell'occasione della Conferenza diplomatica di Roma, si pensò che non era affatto inutile di porre in maniera formale il principio della protezione del **diritto morale,** specialmente per la presenza dello sviluppo considerevole dei mezzi di divulgazione dell'opera nel corso di questi ultimi anni e dei nuovi sistemi di protezione (licenza obbligatoria ecc.) introdotti recentemente in certe legislazioni.

D'altra parte numerose leggi nuove (1) hanno sentito il bisogno di proclamare e regolare il rispetto dovuto alla personalità, alla reputazione, alla dignità di ciascuno, ed hanno attribuito all'autore un insieme di facoltà assolute incedibili e senza limite di durata, di rivendicare la paternità dell'opera, di permetterne o di vietare la pubblicazione, di difenderla contro ogni alterazione o deturpamento da cui possa risultare una offesa alla reputazione ed in genere agli interessi della personalità dell'autore.

Veramente, partendo da un punto puramente tecnico, il riconoscimento del diritto d'autore implica di conseguenza questo rispetto alla personalità, così che questo principio non ha bisogno di essere consacrato in testi speciali.

In certi Paesi, in Francia per es., i tribunali non

---

(1) La legge rumena del 28 giugno 1923; la legge italiana del 7 novembre 1925; la legge polacca del 29 marzo 1926; la legge cecoslovacca del 24 novembre 1926; la legge jugoslava del 26 dicembre 1929.

hanno bisogno di testi per accordare all'autore questa protezione primordiale ed essenziale (1).

Pure nel 1895 e nel 1897 il diritto morale era stato oggetto di forti discussioni, ed ancora nel 1927 a Lugano, l'Associazione letteraria ed artistica internazionale se ne era largamente interessata.

E mentre la Francia si limitò ad esprimere un semplice voto, perchè questa tutela fosse riconosciuta dalle leggi nazionali, e la Delegazione rumena e polacca fecero delle proposte per il riconoscimento internazionale di tale diritto, l'Amministrazione italiana stimò venuto il momento di assicurare la protezione internazionale di questo diritto e propose alla Conferenza di introdurre nella Convenzione dell'Unione un nuovo articolo.

La proposta italiana incontrò l'unanime consenso delle Delegazioni e la sottocommissione elaborò un testo che fu adottato e che forma l'art. 6 bis della Convenzione di Roma (2).

---

(1) Così possiamo leggere una dichiarazione di Marcel Plaisant: «Lorsque nous avons déposé à la chambre des députés, d'accord avec la Confédération générale des travailleurs intellectuels, la proposition de la loi du 19 février 1921, tendant à consacrer le droit morale de l'auteur sur son oeuvre, nous n'avions pas d'autre prétention que de cristalliser sous la forme législative les garanties déjà obtenues par l'évolution de la jurisprudence française depuis 1869 et de marquer d'un terme final le long travail d'incubation de nos commentateurs et de nos jurisconsultes». (Atti della Conferenza di Roma pag. 290 e 291).

(2) Art. 6 bis Conf. di Roma: «Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'oeuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite oeuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Il est réservé à la législation nationale des pays de l'Union d'établir les conditions d'exercice de ces droits. Les moyens de recours pour les sauvegarder seront réglés par la législation du pays où la protection est réclamée».

Il principio della protezione di questo diritto è posto nel primo alinea in termini generali al fine di non dare a questo articolo una interpretazione limitativa.

L'alinea 2 lascia alle leggi nazionali la cura di regolare «les conditions d'exercice de ces droits» e «les moyens de recours pour les sauvegarder».

Infine la Conferenza ha emesso un voto perchè le leggi nazionali estendano la protezione di tali diritti anche dopo la morte dell'autore.

45. — Noi abbiamo esposto in maniera succinta le principali questioni che furono oggetto di lunghe discussioni alla Conferenza di Roma.

Segnaliamo infine che la Conferenza terminò i suoi lavori con l'adozione di sei voti:

1. voto: — relativo alla salvaguardia del diritto morale dopo la morte dell'autore.

2. voto: — relativo alle riproduzioni parziali lecite.

3. voto: — relativo al diritto di seguito.

4. voto: — concernente il sistema di prova della data di creazione delle opere letterarie ed artistiche e scientifiche.

5. voto: — relativo alla protezione dei diritti degli artisti esecutori.

6. voto: — relativo alla unificazione della Convenzione di Berna con quella di Buenos-Ayres, riveduta ad Avana.

46. — Questo fu presso a poco il bilancio della Conferenza di Roma. Alcuni, però, parlano di uno scacco completo di tale Conferenza. Io non sono di questo avviso, sebbene nulla sia stato conchiuso nè riguardo l'unificazione della durata della protezione nè riguardo la riproduzione meccanica delle opere musicali, e sebbene il bilancio di detta Conferenza sia molto modesto.

Ma si deve ricordare che questa Conferenza è stata tenuta dopo un lunghissimo periodo di sospensione, a 20 anni dalla Conferenza precedente, e che in questo intervallo ha avuto luogo una crisi formidabile, quale l'umanità non aveva mai prima sofferto.

Rappresentanti nuovi di Stati antichi, ma fortemente influenzati nella loro organizzazione politica o sociale si trovano di fronte a rappresentanti di Stati nuovi.

Si trattava infatti di riprendere delle relazioni tristemente interrotte.

Senza dubbio i risultati positivi ed immediati della Conferenza di Roma non furono meravigliosi, ma si sentì che l'unione era più vivave e voleva fortificarsi. Dei problemi nuovi furono proposti, obbiezioni furono sollevate, sorsero le difficoltà.

Se la Conferenza di Roma avesse soltanto avuto la mira di consolidare i Popoli e preparare l'avvenire, sarebbe già sufficiente per dire che non ha subito uno scacco; ma la stessa ha ottenuto molto di più, come abbiamo visto.

Fra i risultati ottenuti brilla di uno splendore particolare la proclamazione ed il riconoscimento del **diritto morale** dell'autore.

Infine, non dimentichiamo che, se i diversi Paesi saranno fedeli alle loro promesse, si vedranno sparire, dalla ratificazione dell'Atto di Roma, la maggior parte delle riserve, che si può dire costituiscono uno dei principali vizi dell'Unione letteraria ed artistica internazionale.

Fu poi deciso di tenere la nuova Conferenza a Bruxelles nel 1935. Però occorre che l'Atto di Roma venga prima ratificato da tutti o da quasi tutti i Paesi Unionisti.

CAPITOLO IV.

LA NATURA GIURIDICA DEL DIRITTO D'AUTORE

47. — La legge speciale vigente ha adottato per titolo la dizione «Diritto d'Autore sulle opere letterarie ed artistiche». Tale espressione conferma la riluttanza del legislatore svizzero a definire la natura giuridica del diritto. Tale reticenza si osserva generalmente anche nelle legislazioni estere.

In Francia, le prime leggi della Rivoluzione francese adoperarono l'espressione: «Propriété littéraire et artistique» e nelle relazioni legislative il diritto fu spesso considerato come una proprietà. Così Lakanal nel rapporto alla legge del luglio 1793 diceva testualmente: «De toutes les propriétés la moins susceptible de contestation est, sans contredit, celle des productions du génie; et si quelque chose doit étonner c'est qu'il ait fallu reconnaître cette propriété, assurer son libre exercice par une loi positive» ecc. (1).

E Chapelier: «La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattacable, et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain» (2). E con giusta ragione aggiungeva ancora: «Cependant c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés».

Posteriormente, per influenza della dottrina, la quale tendeva a negare il carattere di proprietà, alcu-

(1) Cit. da Pouillet in nota 1, pag. 17.

(2) Citato da Pouillet in nota 1, pag. 17.

ne leggi, e specialmente quella del 1886, adottarono l'espressione generica: «Droits des auteurs». Ma è certo d'altra parte, che queste leggi non hanno fatto che estendere la durata del diritto stabilita dalla legge del 1793 e non hanno cambiato nè il carattere nè la natura (1). Ma in leggi successive è tornata la denominazione di «propriété littéraire et artistique», la quale perciò può dirsi avere in Francia un carattere officiale (2).

Tuttavia, anche in Francia, l'assenza di una definizione legislativa, sia nelle leggi speciali, sia nel Codice Civile, autorizza gli scrittori a discutere con assoluta libertà, anche in linea di legge vigente, quale sia la natura del Diritto d'Autore.

Negli Stati germanici, nella prima metà del secolo passato, l'espressione di «proprietà intellettuale» o «proprietà letteraria ed artistica» (geistiges, literarisch artistisches Eigentum) si trovava usata di frequente così nella dottrina come nelle leggi. Ma in seguito, per influenza della dottrina, che, nella grande maggioranza, negava il carattere di proprietà, le leggi assunsero come denominazione officiale quella di «diritto di autore» (Urheberrecht o anche Autorrecht), (droit d'auteur) (3).

Questa denominazione moderna è stata adottata

---

(1) Pouillet: op. cit. n. 9.

(2) Al Congresso di Berna del 1886, il plenipotenziario francese ne propose l'adozione nel testo internazionale, che veniva redatto in lingua francese. (Piola-Caselli op. cit.).

(3) E fu sulla controproposta del plenipotenziario tedesco al Congresso di Berna, il quale osservò, il Diritto d'Autore non avere carattere di proprietà secondo l'opinione dominante in Germania, che il Congresso, respingendo la proposta francese, adottò nel testo della Convenzione la denominazione di «droit d'auteur». (Piola-Caselli op. cit.).

anche in quasi tutte le leggi contemporanee e posteriori alla Convenzione di Berna (1).

E' molto difficile discernere quale sia esattamente la tendenza del legislatore, poichè è sopratutto limitata ad assicurare la protezione degli autori, senza affaticarsi a definire esattamente la natura del diritto. E' giusto, d'altra parte, riconoscere che questa non appartiene esclusivamente al dominio del diritto, ma tocca, da certi lati, gravi problemi filosofici (2).

---

(1) Nel progetto della legge belga si usava, invece, la espressione di «proprietà letteraria ed artistica», che fu cambiata in quella di «droits d'auteur» come espressione neutra, per non pregiudicare la questione sulla natura del diritto. Così l'ungherese, l'austriaca, l'olandese, la canadese, la cinese, ecc.

La legge svizzera del 1883 conservava la locuzione di «propriété littéraire et artistique», benchè il messaggio del Consiglio Federale, che la illustrava, dicesse che si trattava di una proprietà sui generis.

La legge svizzera del 7 dicembre 1922 è, invece, intitolata, come già dicemmo, «del Diritto d'Autore sulle opere letterarie ed artistiche».

La legge norvegese dell'8 giugno 1876 portava il titolo di «legge per la protezione del diritto, detto di proprietà letteraria», quasi per avvertire che non si trattava di vera proprietà; le leggi norvegesi posteriori (1890 e 1910) si riferiscono invece al diritto degli autori e degli artisti. La legge ora vigente (1 gennaio 1931) porta, invece, il titolo di «Diritto d'Autore sulle opere dell'ingegno».

La legge spagnuola chiama il diritto col nome di «proprietà (propiedad intelectual)» e l'autore col nome di «proprietario». Intende così palesemente attribuire al Diritto di Autore il carattere di proprietà.

Così il Codice Civile portoghese del 1867, che contiene un regolamento sul Diritto d'Autore, dispone all'art. 590, che la proprietà letteraria sia considerata e governata come ogni altra proprietà mobiliare, salve le modificazioni che, a cagione della sua natura speciale, sono imposte espressamente dalla legge. (Cfr. Fiolla-Caselli op. cit.).

(2) Si può citare l'espressione di Lamartine nel 1841: «Nous sommes une assemblée de législateurs, et non une académie de philosophes».

48. — Venendo alla dottrina dobbiamo rilevare che l'opinione che si trattasse di una vera nuova forma di proprietà accompagnò gli albori di questo diritto, quasi a sua glorificazione, trovando caldi fautori anche presso parecchi filosofi del diritto.

Ma in seguito, quando il regolamento giuridico, prima ristretto a poche regole elementari, prese più ampio svolgimento per opera della dottrina e della giurisprudenza, e, in tal modo, i lineamenti del nuovo istituto vennero determinandosi con maggiore precisione e chiarezza, si fece strada la teoria che si trattasse di istituto ben diverso dalla proprietà; e tale opinione fu sostenuta, già fin dalla metà del secolo decorso, dai maggiori trattatisti della materia, quali, in Inghilterra il Copinger, in Francia il Renouard, in Germania il Dambach, e più tardi il Klostermann e il Wächter, benchè alcuni di questi scrittori non escludessero che, in via di similitudine, si potesse seguitare a conceder a questo diritto la denominazione di proprietà.

In Francia certi autori (1) pretendono persino che poco importi che il diritto dell'autore sopra la sua opera sia o non un diritto di proprietà, dal momento che questo diritto è riconosciuto e precisato nei suoi effetti, nella sua estensione e durata dal legislatore. E per loro la discussione non è che una questione di parte senza interesse (2).

In Francia, tuttavia, l'opinione antica della proprietà ha seguitato a trovare sostenitori anche recenti sia in trattati generali di diritto civile, sia nelle opere speciali (3).

---

(1) Fra i quali Pouillet: op. cit. pag. 26.

(2) Chartier: op. cit. pag. 19.

(3) Specialmente: L. d'Héricourt; Diderot; Voltaire; Pouillet; Gastambide.

In Italia il Ferrara propugna vivamente che si tratti di proprietà, consentendo ch'essa abbia una speciale «inerenza attiva» al suo titolare; lo Stolfi parla di un diritto analogo alla proprietà, accompagnato da diritti personali.

Così, sia in Francia, sia in Italia, gli avversari della teoria della proprietà si erano fermati in generale, fino a pochi anni or sono, alla parte negativa della questione, perchè, dimostrato che mancavano i requisiti del dominio, concludevano semplicemente che il Diritto d'Autore era un diritto speciale, sui generis.

Nella dottrina tedesca, invece, la opinione intorno alla proprietà, che pure ha avuto insigni partigiani, quali lo Jhering, si può considerare come generalmente abbandonata. Però qualche autore recente tenta di far rivivere sotto nuove forme la vecchia dottrina.

La dottrina germanica ha sviluppata la parte positiva del problema, discutendo, se il Diritto di Autore, pure essendo di una specie diversa del diritto di dominio, tuttavia appartenga, come questo, alla categoria dei diritti pratrimoniali, o se, all'opposto, appartenga alla categoria dei diritti della personalità, ed esaminando quale sia la costruzione giuridica che emerga dai principi fondamentali che lo governano.

Questo maggiore sviluppo della discussione scientifica trova una corrispondenza nella determinazione più ampia ed esatta che dottrina e legislazione hanno dato in Germania al contenuto del Diritto di Autore, specie riguardo al lato personale e intellettuale del contenuto medesimo (1).

Una scuola, che in Germania fa capo specialmente al Kohler e al Wächter, sostiene che il nuovo istituto ha esclusivamente un carattere patrimoniale, perchè

---

(1) Cfr. Gierke: op. cit. pag 756 e seg; Allfeld: op. cit. pag. 17 e seg.; ecc.

tale ne è l'origine storica, essendo sorto allo scopo di garantire gli interessi patrimoniali degli scrittori, e perchè le regole principali della legge sono dirette alla tutela della facoltà di esclusiva moltiplicazione, riproduzione, esecuzione, ecc., mediante le quali l'autore si assicura un profitto economico dell'opera creata; ed il carattere patrimoniale emerge all'evidenza della trasferibilità di questo diritto (contratti di edizione e di rappresentazione ecc.) rispetto alla quale trasferibilità i diritti personali dell'autore non vengono punto in giuoco.

49. — **Teoria dei beni immateriali.** Secondo il Kohler, il Diritto d'Autore è «un diritto assoluto sopra un bene immateriale» (Immaterialgüterrecht), ossia un diritto a un bene che si trova al di fuori dell'individuo, ma che non è corporale.

Titolo, fondamento, giustificazione della protezione è la concezione intellettuale; ma l'oggetto del diritto è l'opera dell'ingegno, e tra questo bene immateriale e l'autore si instaura il rapporto giuridico che comprende prerogative di ordine ideale e di ordine economico.

Il Kohler riconosce, d'altra parte, che all'autore spettano altresì sull'opera taluni altri diritti di natura personale, ch'egli chiama «Individualrechte». Ma questi diritti non fanno parte del contenuto del Diritto d'Autore. Essi appartengono ad un campo giuridico diverso, benchè concorrano alla protezione dell'opera.

Ma furono rilevati difetti in questa dottrina, poichè rimanda le facoltà personali in un campo diverso da quello del Diritto d'Autore (1).

50. — **Teoria del diritto intellettuale.** Con dottrina analoga, ma forse più esatta, il Picard, belga, tentan-

---

(1) Cfr. Gierke: op. cit. pag. 763; Stobbe: op. cit. pag. 31, Allfeld: op. cit. pag. 21 e 22.

do una classificazione generale dei rapporti giuridici, pone, oltre i diritti della personalità, quelli delle obbligazioni e i diritti reali in una nuova categoria dei «diritti intellettuali». In tale nuova categoria sono compresi non soltanto le opere dell'ingegno, ma anche i disegni e modelli di fabbrica (1), le invenzioni industriali ed i segni di distinzione dell'industria e del commercio.

Tutti i diritti suddetti sono usciti da una comune origine: l'intelligenza umana; ed appunto nel rispetto dovuto ad ogni prodotto dell'umana intelligenza si trova la base del riconoscimento del Diritto d'Autore, il quale però non cade sull'oggetto materiale che materializza la concezione dell'autore, ma sulla stessa concezione, nel senso che l'autore può pretendere non soltanto il rispetto della sua concezione, ma anche di ritrarre da essa tutti i vantaggi pecuniari che se ne possono avere. Insomma, unica è la fonte del Diritto di Autore, cioè la concezione, la creazione dell'opera, ma derivano da essa due specie di prerogative, e cioè di ordine personale e di ordine economico.

51. — **Teoria del diritto della personalità.** Una scuola contraria, la quale ha un illustre precursore in Emanuele Kant ed il suo più autorevole difensore nel Gierke, sostiene, invece, che il Diritto d'Autore non è un diritto patrimoniale, ma un diritto personale, che è nell'opera dell'ingegno non solo dopo che è stata creata, ma anche dopo che è stata pubblicata. Questa scuola osserva che, se lo sviluppo storico è partito dalla protezione del profitto patrimoniale, ciò non esclude punto che vedute più moderne e più giuste abbiano potuto mettere in luce gli interessi personali e ideali che debbono essere principalmente tutelati da questo istituto. Il Diritto d'Autore troverebbe così il suo fon-

---

(1) Picard: Le droit pur. (Paris, Flammarion, 1908).

damento nella personalità, ed avrebbe per suo obbietto una parte integrante della sfera propria della personalità, collegandosi al diritto primario che ha l'autore, di tenere segreta o di diffondere l'opera da lui creata il quale diritto è essenzialmente personale e, come tale, senza limiti di durata e non soggetto a veruna azione da parte dei creditori.

La trasferibilità del diritto dà alcun argomento in contrario, perchè non implica punto il trasferimento completo e generale del Diritto d'Autore, ma soltanto il trasferimento della facoltà di moltiplicazione, riproduzione. Secondo questa scuola, il Diritto d'Autore ha la sua base nel diritto di personalità, e soltanto eventualmente esso può assumere carattere patrimoniale, come elemento accessorio.

Molte furono però le critiche su questa teoria (1).

52. — **Teoria particolare.** Infine parecchi trattatisti parlano di un istituto di natura particolare, comprendente facoltà di carattere personale e patrimoniale, e dicono che, per questa sua doppia funzione, di proteggere interessi personali e interessi patrimoniali, non può essere ascritto esclusivamente nè alla categoria dei diritti patrimoniali nè a quella dei diritti della personalità (2).

Senonchè tra i sostenitori di tale teoria non regna l'accordo circa la prevalenza dell'una o dell'altra delle due categorie del diritto (3).

---

(1) Vedi pure Kohler: Das Eigenbild im Recht. (Berlin 1903), pagina 7.

(2) Così il Beseler: Deutsches Privatrecht (Berlin 1885); l'Allfeld: Kommentar zu den Gesetzen vom 19 Juni 1901, ecc. (München 1902); il Rietzler: Deutsches Urheber-und Erfindrecht.

(3) Beseler: op. cit. che dà la prevalenza all'elemento personale; Pütler: der Büchernachdruck nach ächten Grundsätze des Rechts geprüft, che dà la prevalenza all'elemento reale; Hoffmann: Ueber das Urheberrecht an Briefen, (St. Gallen1874) e Riezler: op. cit., che non fanno alcuna distinzione.

53. — Ora, fra coloro che sostennero i diritti dell'autore equipararsi alla vera ed assoluta proprietà, e quelli che negano in diritto qualsiasi privilegio alle opere dell'ingegno, la legge seppe tenere, secondo me, il giusto mezzo che ragione e giustizia consigliano.

Eccederebbe i confini del nostro lavoro rifare la storia e l'analisi dei vari argomenti che stanno per le opposte opinioni. Basti il cenno che ne abbiano fatto e concludiamo che bisogna distinguere il diritto di proprietà sul corpo materiale che concretizza l'opera, dal «diritto creatore» che conferisce all'autore diritti esclusivi su cose immateriali.

Questo diritto che viene all'autore sopra l'opera dello spirito, non è un monopolio, poichè non prende nulla alla libera circolazione delle idee, nè una grazia puramente arbitraria del legislatore, ma una specie di proprietà speciale che appartiene all'autore grazie alla sua qualità di creatore di qualche cosa di nuovo, d'originale, di individuale. Per rapporto a questa creazione l'autore possiede un duplice diritto:

a) Il diritto di ordine reale di sfruttare il bene immateriale sotto la sua forma materializzata, con la riproduzione, la traduzione, l'adattazione, la rappresentazione, l'esecuzione, l'esibizione, ecc. e di trarne un profitto pecuniario, poichè ogni lavoro merita una mercede.

b) Il diritto di origine individuale di difendere l'integrità dell'opera contro tutte le modificazioni arbitrarie e quello di opporsi a tutte le sostituzioni di nome e a tutte le false attribuzioni, ecc., cioè il diritto di salvaguardare l'attributo e l'onore d'autore.

Il primo diritto è cedibile; il secondo non lo è, e può essere difeso anche di fronte al cessionario; lo si è chiamato in apposizione al diritto pecuniario o patrimoniale, diritto morale o personale dell'autore (1).

---

(1) Rötlisberger: Du droit des auteurs et des artistes.

Checchè ne sia, giacchè chiamatela proprietà pura, o proprietà sui generis, o Diritto d'Autore, irresistibile è il dettame di ragione ed equità per retribuire a ciascuno un corrispettivo dell'opera sua; e non è concessione, non elemosina (come pretese alcuno) che la Società accorda all'autore, ma una vera obbligazione ch'essa adempie. Sarebbe in realtà assurdo che il semplice stampatore di un'opera ritraesse lauta mercede di cosa non sua e ne fosse privo colui che la produsse (1).

Inoltre, anche coloro che vogliono sostenere le opere dell'ingegno costituire una vera proprietà, la quale debba essere piena e perpetua come ogni altra proprietà, riconoscono che non può dirsi proprietà trasmissibile l'idea estrinsecata nell'opera letteraria od artistica, perchè questa, benchè inseparabile dal nome dell'autore, diventa patrimonio della Società dal giorno della pubblicazione e per il fatto di essa; che neppure il mezzo materiale dell'estrinsecazione, libro, statua, o quadro che sia, non può ritenersi proprietà dell'autore, perchè anche questo diviene proprietà assoluta di chi lo compera; vorrebbero quindi chiamare proprietà il diritto che ancora rimane all'autore di ricavare esclusivamente i frutti dell'opera sua (2).

Ma si vede che si permette di chiamare proprietà ciò che non è altro che il diritto di godere tutti i proventi di una cosa, ossia un mero attributo, una parte della proprietà. E tutti sanno che colui il quale ha diritto a far suoi, sia pur tutti ed in perpetuo, i frutti e le riproduzioni di una cosa, non è perciò solo proprietario, nè proprietà può chiamarsi tale suo diritto quando è scompagnato dalla libera disponibilità della cosa che questi frutti produce.

---

(1) Rosmini: op. cit. pag. 19.

(2) Cavallotti: Della proprietà letteraria ed artistica pag. 34. (cit. da Rosmini).

Il Diritto d'Autore entra a far parte, dunque, di una proprietà **speciale** in quanto dette facoltà sono limitate nello spazio e nel tempo.

CAPITOLO V.

TUTELA GIURIDICA DEI DIRITTI DELL'AUTORE

54. — In sostanza l'opera rimane nel dominio esclusivo dell'autore fino a quando egli non la pubblica. Infatti, fino a tale momento, l'autore può goderla egli solo; può conservare su di essa il più assoluto segreto, permettere le informazioni che gli piaccia dare al pubblico e finanche distruggere l'opera, se per avventura non risponda al suo ideale di arte.

Con la pubblicazione l'opera entra a far parte del patrimonio scientifico, letterario ed artistico, di tutte le genti e di tutti i tempi: sono allora a disposizione della Società gli onesti e leciti modi di utilizzazione.

E quanto migliore è l'opera, tanto maggiore è l'influenza che essa esercita sul progresso della coltura e dell'arte.

Ognuno può anzitutto intendere, apprendere, godere intellettualmente l'opera nel suo contenuto e nella sua forma con maggiore o minore intensità; ognuno può far suo però di questo nutrimento intellettuale, applicandolo nelle svariate occorrenze della vita individuale e famigliare, farne il punto di partenza per ricerche personali, ecc. Si aggiunga che non soltanto la legge ha dichiarato di libera utilizzazione le opinioni, dottrine ed idee altrui, ma concede pure un ragionevole sfruttamento delle opere altrui; infatti mentre non è lecito usurpare, trasfondere in una nuova opera la parte sostanziale dell'opera altrui, si può bene riferirne qualche brano, nell'intento di rafforzare la propria tesi, di farlo oggetto di critiche, ecc.

55. — Molto si è disputato, se il Diritto d'Autore faccia parte del diritto privato ovvero del diritto pubblico. Tale questione è stata approfondita in alcuni Paesi, specie in Germania; è stata, invece, abbastanza trascurata in Francia e Italia.

Noi possiamo soltanto dire che, se si dovesse ritenere rapporto di diritto pubblico, gli spetterebbe la difesa penale; se lo si considerasse, invece, semplice rapporto di diritto privato, gli competerebbe la ordinaria difesa civile (1).

La nostra legge vigente ha accolto il principio che il Diritto d'Autore deve essere tutelato dalla difesa civile e dalla difesa penale ed ha ammesse delle misure di riparazione molto efficaci, applicabili tanto dal giudice civile, quanto dal giudice penale (2), ed ha pure sanzionato una efficace misura conservativa e di sequestro (3).

Nel Diritto d'Autore concorre l'elemento personale, che non vi è nella proprietà ordinaria, e la Società ha interesse nel progresso delle lettere, delle scienze e delle arti. Da ciò consegue che la legge deve tutelare più efficacemente il Diritto d'Autore.

Aggiungasi che, se la repressione fosse stata limitata ad un'azione civile, questa sarebbe riuscita del tutto inefficace, e in sostanza, se si fosse accordata agli autori lesi la esclusiva azione penale, si sarebbe nociuto agli autori piuttosto che giovar loro.

Infatti, in materia penale, non è ammissibile interpretazione analogica. Ne deriva che, in molti casi, l'autore sarebbe rimasto indifeso contro la violazione dei

---

(1) Eppure il lavoro dell'intelligenza, fattore principale dell'istruzione, diritto e dovere di ogni cittadino, ha fondamento precipuo nella pubblica tutela, dovere dello Stato. (Rosmini: op. cit. pagina 426).

(2) Art. 54.

(3) Art. 52.

suoi diritti, perchè, per quanto minuta sia la legge, troppe ipotesi le sfuggono, e l'astuzia ben nota dei contraffattori non tarderebbe a trovare novelle forme di violazione, incoercibili nel disposto legislativo.

In materia penale occorre anche la concorrenza del dolo per dichiarare la responsabilità dell'imputato; e per quanto la dottrina moderna sia piuttosto larga a ritrovare il dolo, non si può tuttavia disconoscere che ciò rappresenta un pericolo grave per l'autore, specie se la giurisprudenza inclini ad ammettere che la buona fede basti ad escludere qualunque responsabilità.

56. — Per il solo fatto della divulgazione l'opera diviene immediatamente suscettibile di molteplici aggressioni che portano nel medesimo tempo discapito sia alla personalità dell'autore, sia al suo diritto di sfruttamento economico, che è pure interessato alle aggressioni dirette contro l'opera e che rischia di essere malmenato forse più ancora. E' sopratutto perchè l'opera costituisce una sorgente, molte volte considerevole, di benefici, che essa diviene l'oggetto di tutte le cupidigie.

Se l'opera fosse solamente un tesoro di godimento spirituale, essa avrebbe, senza dubbio, poco valore agli occhi della maggioranza, ed è probabile che nessuno sognerebbe di attaccarla col solo fine di nuocere alla personalità e alla riputazione dell'autore. Ma la sola speranza di ricavare una parte fruttuosa dall'opera altrui con un uso illecito e disonesto non manca di incoraggiare tutti gli audaci.

In realtà l'elemento pecuniario è il vero fattore degli attentati al Diritto d'Autore e questo basta per sottolineare l'importanza fondamentale che si presenta nella nostra materia, cioè il problema della sua difesa.

57. — **Legittimazione attiva e passiva delle azioni.** Per risolvere a chi spetti la legittimazione attiva del-

le azioni in argomento, distinguiamo fra diritti personali e diritti patrimoniali dell'autore.

Infatti, quando si tratta dei diritti personali, l'autore può proporre l'azione anche quando abbia ceduto i suoi diritti patrimoniali sull'opera; in tale caso l'editore agisce a tutela dei diritti di sfruttamento economico che gli sono stati trasmessi, l'autore a tutela dei suoi diritti personali ed anche a tutela dei patrimoniali, quando non se ne sia completamente spogliato. Quanto, poi, ai collaboratori, ognuno può intentare le azioni civili e le azioni penali che derivano dalla violazione dei loro diritti.

Morto l'autore, il potere di intentare le azioni a tutela del diritto spetta ai suoi eredi e aventi diritto.

Allorchè si tratta di diritti patrimoniali, trasmessi loro dagli autori, i cessionari possono intentare le azioni civili e penali contro i contraffattori che ledono i loro diritti.

58. — Molte dottrine ammettono che per proporre le azioni contro le violazioni del Diritto d'Autore occorrà un «interesse ad agire». Così il diritto italiano ed il francese non hanno accolto il punto di vista degli individualisti, che basti, cioè, il godimento intellettuale di dominare una volontà altrui e che si debba proteggere anche il mero capriccio.

Hanno, invece, affidato al giudice il compito di valutare, se vi sia o no interesse a proporre l'azione, perchè solo l'interesse legittima il diritto subbiettivo.

Però dobbiamo dire che, se anche manchi in lui un qualsiasi interesse patrimoniale, la sua azione rimane giustificata dall'interesse personale o morale, che è pur esso coperto dalle facoltà esclusive in relazione e per effetto della mista natura del Diritto d'Autore e costituisce per ciò un interesse giuridico azionabile.

Speciale menzione meritano le Società degli autori drammatici e musicali, sorte appunto per integrare

l'azione individuale dei loro soci. Esse, infatti, avendo personalità civile, possono agire in giudizio a salvaguardia ed a profitto di tutti gli interessi dei soci.

La legge federale sul Diritto di Autore sancisce che l'azione può essere sporta da chiunque si ritiene leso dall'atto o dall'omissione che dà origine all'azione.

59. — Riguardo alla legittimazione passiva, dobbiamo dire che le azioni per violazione del Diritto di Autore possono essere intentate contro gli autori dei delitti civili e penali, che si vogliono perseguitare in giudizio, contro i loro complici, contro i loro eredi, contro le persone ritenute dalla legge civilmente responsabili dal fatto altrui.

La teoria della complicità segue le normi comuni.

Perciò le questioni se in materia del delitto di rappresentazione abusiva, il presidente del Comitato di feste debba rispondere del reato, per il fatto di avere approvato il programma della musica che si doveva eseguire, se debba risponderne il proprietario della sala di concerto o quello che abbia locata la sua sala per un ballo, ecc., debbono essere risolte con la pura applicazione dei principi generali, verificando, cioè, se siano o non in colpa.

Inoltre, in materia civile la teoria della complicità non è ristretta come nella penale, ma abbraccia qualunque cooperazione al danneggiamento, siavi stato o no accordo precedente, sia o non possibile determinare la parte di ciascun complice. Insomma, chiunque ha cooperato al danno, in qualunque modo, deve risponderne verso il danneggiato, purchè esista nesso di causalità tra la sua azione ed omissione e l'evento dannoso.

60. — **Rapporti tra l'azione civile e l'azione penale.** Tanto l'azione penale quanto la civile possono intentarsi comulativamente, ovvero può il querelante promuovere l'azione penale avanti al tribunale, riservan-

dosi di esercitare separatamente l'azione civile avanti al giudice civile.

L'assoluzione dell'accusa penale, in quanto venga escluso il dolo o la mala fede del prevenuto, non impedisce che questo possa essere chiamato in via civile a rispondere dei danni che dalla contraffazione semplicemente colposa fossero derivati.

L'azione civile sopravvive alla penale e benchè sciolta da questa, per mancanza di dolo, di penale imputabilità, rimane sempre l'azione civile per quei danni che sono imputabili a semplice imprudenza, colpa o negligenza di chi li arreca. La buona fede non può invocarsi avanti la giurisdizione civile per escludere lo obbligo delle indennità, poichè diversamente verrebbe a mancare pel danneggiato qualsiasi riparazione dei pregiudizi sofferti (1).

E qui valgono le regole del diritto comune.

61. — L'azione civile come la penale non devono avere soltanto scopi repressivi, ma anche scopi preventivi.

Venendo anzitutto alla difesa civile del Diritto di Autore, noi dobbiamo proporre per base principale il concetto che la sfera giuridica individuale determinata da un diritto subbiettivo riceve offesa non solo allorquando taluno usurpi l'esercizio del diritto o la impedisca in modo assoluto, ma anche quando uno molesti o perturbi l'esercizio medesimo o ponga in essere mezzi o fatti che nel loro immediato successivo svolgimento conducono all'usurpazione o alla paralisi del diritto e costituiscono già, quindi, un pericolo di imminente violazione.

L'azione civile deve avere, per ciò, nel suo sviluppo normale, non solo lo scopo ed effetto principalmente repressivo, di riparare o reintegrare il diritto vio-

---

(1) Cfr. Pouillet: op. cit. n. 476.

lato, ma eziandio lo scopo ed effetto principalmente preventivo di eliminare le turbative e le molestie, e quello altresì di interrompere il corso di una attività violatrice. E qui possiamo ricordare la violazione del diritto esclusivo dell'autore, dell'esecuzione pubblica dell'opera sua.

Questo diritto esclusivo trova il fondamento nell'**autorizzazione preventiva,** ma praticamente in Isvizzera non ha mai avuto luogo un'azione preventiva a sua difesa (1).

62. — All'art. 52 troviamo delle sanzioni conservatrici, quali il sequestro degli esemplari dell'opera allestiti, posti in circolazione o resi pubblici in modo da violare il Diritto d'Autore; degli esemplari dell'opera che possono indurre in errore sul vero nome dell'autore o sul pseudonimo; degli esemplari dove si omise di indicare le fonti a cui si è attinto, ecc. ecc., sequestro dei mezzi destinati all'allestimento illecito di esemplari dell'opera.

Queste misure preventive sono di grande giovamento, non potendosi disconoscere il diritto subbiettivo dell'autore e chiedere l'intervento dello Stato per la constatazione della violazione del suo diritto.

La legge federale sul Diritto d'Autore fissa pure delle restrizioni per il richiedente, e designa i Cantoni a scegliere le autorità competenti per ordinare provvedimenti conservativi (art. 53) (2).

———

(1) cfr. n. 117.

(2) «I Cantoni designano le autorità competenti ad ordinare provvedimenti conservativi e determinano la procedura da seguire, riservate però le disposizioni seguenti:

1) Il richiedente deve giustificare che è leso o minacciato nei suoi diritti e che si trova perciò minacciato da un danno difficilmente riparabile, che solo l'autorità è in grado di prevenire mediante provvedimenti conservativi. (continua)

Fra le misure repressive delle violazioni del Diritto d'Autore troviamo le pene stabilite per i singoli reati e le condanne pecuniarie nei giudizi civili (art. 50), la confisca, la vendita o la riduzione allo stato inservibile degli oggetti contraffatti o dei mezzi destinati all'allestimento illecito di esemplari dell'opera; la confisca dei proventi della recita, rappresentazione, esecuzione, esibizione, esposizione illecita (art. 54); la confisca delle somme di danaro, il cui deposito a garanzia fosse stato ordinato come provvedimento conservativo a cagione di un'infrazione alla presente legge, ecc. ecc.

Entrano infine nel medesimo novero le pubblicazioni della sentenza civile e penale (art. 56).

63. — E' poi rimesso al prudente arbitrio dei giudici di valutar il grado della colpa per dedurne la misura del risarcimento.

Molte dottrine combattono questa teoria ed il Chironi (1) la chiama contraria alla legge.

L'obbligo di indennizzare è sempre conseguenza legittima del pregiudizio recato. E in generale quando il fatto dannoso, più che dalla coscienza e libera volontà dell'uomo, proviene dal caso fortuito o da forza maggiore, l'agente non dovrebbe risponderne.

Tuttavia, malgrado la irresponsabilità derivante

---

2) L'Autorità decide dopo intesa la parte avversaria; può rinunciare a tale audizione nei casi urgenti.

3) Se al momento in cui sono stati ordinati provvedimenti conservativi il richiedente non ha ancora iniziato l'azione civile e penale, l'Autorità ordinante gli fisserà un termine per promuovere l'azione, sotto comminatoria di nullità dei provvedimenti conservativi, in caso d'inosservanza del termine.

4) Ove siano ordinati dei provvedimenti conservativi, il richiedente può essere costretto a fornire garanzia per il danno che da essi potesse avere la parte avversaria».

(1) Chironi: La colpa nel diritto civile. Tit. I. e II.

dal caso fortuito o dalla forza maggiore, può darsi che a carico di chi recò il danno esista il dovere di risarcirlo nella proporzione dell'ingiusto arricchimento; e di questo concorso di principi troviamo applicazione negli scrittori.

Dunque, tanto se agisca penalmente quanto se agisca civilmente, la parte lesa può richiedere al magistrato che condanni il contraffattore al risarcimento dei danni da essa risentiti e alla restituzione dell'indebito arricchimento.

Delle altre azioni spettanti all'autore parleremo nel corso della tesi.

CAPITOLO VI.

DELLA BUONA FEDE

64. — Riferendoci all'art. 46 della legge federale sul Diritto d'Autore (1) dobbiamo dire alcune parole intorno alla scusa della buona fede, oggetto costante di disputa nell'arringo penale e dobbiamo fissare l'attenzione del giurista.

Avvertono gli scrittori speciali della materia, e fra questi Renouard, che sottoporre i giudizi dei reati contro il Diritto d'Autore all'indagine della buona e mala fede sarebbe, nella maggior parte dei casi, rendere illusori questi diritti. Se la legge speciale elevò a reato la violazione di questi diritti fu per aumentare la garanzia, non già per creare un privilegio al lavoro intellettuale, per sua natura così facile ad essere defraudato, e poi eluderlo, lasciando libero ad ognuno il violarlo, permettendo, cioè, ch'esso cada quante volte al violatore piaccia asserire che colle usurpazioni non credeva far male a nessuno.

Si legge in Renouard: «Qu'arriverait-il, si tout dépendrait de la question de bonne foi? Le violateur du privilège se trouverait par cela seul qu'on ne prouverait pas sa mauvaise foi, placé dans une position pareille à celle qu'il aurait eue s'il eût été fondé dans ses prétentions. Il serait renvoyé de la plainte, il ne serait pas contrefacteur: le privilègié, dont on aurait envahi le droit, perdrait son procès; et tout en étant forcé de reconnaître son privilège, les tribunaux dé-

(1) Sono punibili soltanto le infrazioni alla presente legge commesse intenzionalmente. (Riguarda le azioni penali).

clareraient que le privilège peut impunément être envahi. Nous le répétons, ne reconnaître la contrefaçon que lorsqu'il y aura intention de contrefaire, ce ne serait rien moins que anéantir les droits des auteurs» (1).

Anche il Blanc, il quale crede, invece, che in alcuni casi possa ammettersi la eccezione di buona fede, esclude che questa possa desumersi dalla dimostrazione che il contraffattore non abbia avuto intenzione di nuocere: «Il a pu croire, que sa reproduction ne ferait pas préjudice à l'auteur, mais il s'est rendu coupable de contrefaçon par cela seul qu'il a reproduit l'oeuvre de ce dernier sans son acconsentement» (2).

E Blanc e Dalloz (3) citano diversi giudicati dove tale massima è consacrata.

65. — Si comprende, per esempio, la eccezione di buona fede allorquando colui che pubblica un lavoro ha chiesto ed ottenuto il consenso dell'autore o dei suoi eredi, e poi si verifica che i diritti relativi erano stati invece trasferiti ad altri senza che ciò apparisse dai registri; o quando l'autore siasi inesattamente espresso sui termini o sulla estensione della concessione. Ma non potrà mai indursi la buona fede per la sola supposizione, più o meno fondata, che gli aventi diritto non avrebbero fatta opposizione o hanno prima tollerato (4); o che vi sono in corso delle trattative, per la qual cosa si danno o si pubblicano opere altrui senza il ricevuto consenso (5). Queste trattative, ben lungi dall'essere una prova o scusa di buona fede, provano **la scienza e coscienza del diritto altrui, e quindi la deliberata violazione** della legge.

---

(1) Renouard: Droits D'auteur, T. 2, pag. 14.
(2) Blanc: De la contrefaçons, pag. 197.
(3) Dalloz: Repertoir, Propriété littéraire, n. 334.335,336.
(4) Trib. civ. e corr. di Venezia, 5 nov. 1880.
(5) Trib. Torino, 31 gennaio 1878; Trib. di Venezia, 5 nov. 1880 (I Diritti d'Autore 1884).

E non si può neanche escludere la mala fede per il pretesto fondato su una decisione anteriore che abbia affermato non potersi escludere la buona fede (1).

66. — La violazione del Diritto d'Autore è un delitto speciale, risultante dal fatto materiale, indipendentemente dalla buona o mala fede, ed esistente per il solo fatto che si è attentato **il diritto esclusivo di un altro senza il suo consenso.**

Oggi, dopo una secolare applicazione di questi diritti, si deve generalmente presumere, che qualunque persona di media coltura sappia dell'esistenza del diritto esclusivo dell'autore, come sa dell'esistenza di altri diritti, e che già conosca che la riproduzione, esecuzione, ecc. dell'opera altrui senza il consenso viola il diritto stesso.

Si tratta di una presunzione che dispensa il pubblico accusatore dal portare la prova del dolo, e autorizza il giudice alla condanna, se nulla in contrario gli risulti dall'istruttoria.

E' ben facile, però, che questa risultanza contraria vi sia o che la malizia dell'agente o l'abilità del patrocinatore ne diano l'apparenza.

L'imputato di una violazione del Diritto d'Autore può quindi, assai più agevolmente di un imputato di reato contro la proprietà, dimostrare che fu in buona fede nel ritenere che l'opera riprodotta o eseguita non fosse coperta di privativa (protezione). Qui sta uno dei punti deboli della tutela penale del Diritto d'Autore. Per portare rimedio a questa insufficienza della persecuzione penale la dottrina e la giurisprudenza, italiana e francese, tendono a confondere la nozione del dolo con quella della colpa, convincendo di contraffazione colui che non conobbe, ma doveva conosce-

---

(1) Paris, 2 marzo 1843, Ann. 43.445.

re, usando la dovuta prudenza e diligenza, che il suo fatto violava l'altrui diritto.

Egli poteva infatti credere che la sua esecuzione non portasse danno all'autore, ma si è reso colpevole per ciò solo che ha riprodotto l'opera di questo senza il suo consenso (1).

D'altra parte la dottrina (2) e la giurisprudenza (3) stabiliscono per lo più che la buona fede non si deve presumere, spettando a chi l'invoca di portarne la prova, cosa che tempera seriamente la portata dell'eccezione, perchè difficilmente si ritiene che chi ha pubblicato, rappresentato o eseguito in parte o in tutto la opera altrui, possa dimostrare che non l'abbia fatto scientemente (4).

Qualunqe attentato al Diritto d'Autore suppone, per principio, sotto riserva di qualche rara eccezione, la mala fede.

67. — Questa questione dell'intenzione fraudolente non è mai stata abbastanza seriamente discussa; certi buoni autori dimostrarono che la contraffazione è un delitto speciale indipendente dalla buona o cattiva fede.

Certamente i giudici dovrebbero ben guardarsi dal dichiarare la buona fede (5) senza essere sicuri del-

---

(1) Blanc: op. cit. Cap. IX. pag. 197; Gastambide: op. cit. n. 75, 77, 174; Calmels: op. cit. n. 505; Dalloz: op. cit. (Propriété littéraire ecc...) n. 334.

(2) Pouillet: op. cit. pag. 387; Chartier: op. cit. pag. 268; cfr, Rendu et Delorme: n. 806; ecc.

(3) Lyon, 15 maggio 1867, ann. 67.356; Trib. corr. della Senna, 16 agosto 1864, ann. 65.14; 11 gennaio 1863, ann. 65.99; 12 dicembre 1867, ann. 67. 409; Paris, 22 gennaio 1868, ann. 68.22; Trib. corr. della Senna, 4 dic. 1867, ann. 68.56; 15 luglio 1875, ann. 75,247; Corte app. Milano, 1885. Rosmini: 538.

(4) V. poi Lucchini: nel suo commentario alla legge sui Diritti d'Autore (Rivista penale, Collez. legislativa, vol. I. 1885, p. 25).

(5) Come fece malamente nel 1932 il Pretore di Locarno nell'affare Antognini, Lido Ascona.

la sua vera esistenza, in quanto ci troviamo di fronte a diritti esclusivi indiscutibili; soltanto la fondata e vera ignoranza potrebbe, in dati casi, dimostrare e far ammettere la buona fede, sebbene la dottrina sia unanime nel dichiarare che l'ignoranza della legge non iscusa (1) ed anche la giurisprudenza conclude nel medesimo senso (2). E troviamo nella giurisprudenza una infinità di sentenze (3) che ci indicano chiaramente che ben di rado la buona fede può essere scusa plausibile per i violatori della legge sul Diritto d'Autore. L'autore ha dei **diritti esclusivi** sulla propria creazione; questi diritti esclusivi non possono e non debbono venire esercitati da altri **senza il consenso** per il termine giustamente stabilito, o dalle leggi speciali o dalle convenzioni internazionali.

Per di più la legge col sancire delle penalità a

(1 Allegare l'ignoranza della legge è un fatto che non esclude la colpa dell'agente; tuttavia riteniamo che non sempre si possa elevare a dolo il fatto, per il quale l'agente abbia inconsapevolmente violato i diritti esclusivi; resta contro di lui l'azione civile. La scusa della buona fede *non* può tuttavia invocarsi avanti la giurisdizione civile per escludere l'obbligo della indennità; se fosse diversamente verrebbe a mancare pel danneggiato qualsiasi riparazione dei pregiudizi sofferti, il che è assolutamente contrario agli elementari principi di diritto già annunciati.

(2) ...«L'ignorance de la loi, lors même que cette loi serait obscure, lors même que depuis sa promulgation elle n'aurait pas reçu application, ne saurait être admise comme élément de la bonne foi, qui exclut l'intention frauduleuse et aneantit la responsabilité». (ann. 63.161) (Trib. d'Orléans, 22 aprile 1863).

(3) Parigi, 6 aprile 1850, D. P. 52. 2. 159; Trib. corr. di Marsiglia, 21 agosto 1857, ann. 57.303; Parigi, 3 aprile 1861, ann. 62.118; Trib. d'Orléans, 22 aprile 1863, ann. 63.161; Trib. corr. della Senna, 19 aprile 1861, ann. 64.389; Parigi, 12 luglio 1867, ann. 67.407; 2 marzo 1863; «... que le prévenu ne peut être excusé, sous prétexte d'une erreur de droit, notamment celle fondée sur une décision antérieure décidant qu'il n'y avait pas contrefaçon». (Cfr. Pouillet: op. cit. n. 482).

tutela di un diritto per sua natura civile, non ha certamente voluto rendere al possessore del Diritto d'Autore più difficile la tutela, ma al contrario renderla più severa ed efficace; e se, eventualmente, alcune circostanze possono giustificare che l'accusato non avesse intenzione di recar danno, o si credesse per errore in facoltà di pubblicare, eseguire, ecc., l'opera incriminata, ciò non potrà valere che quale attenuante, a seconda dei casi, nella commisurazione della pena, non mai ad assolverlo dal reato, il quale è essenzialmente costituito dalla violazione del diritto.

E, come abbiamo già detto, la tolleranza, il silenzio dell'autore di fronte all'abusiva riproduzione o esecuzione dell'opera sua, non iscusano la illecità del violatore, non lo costituiscono in buona fede, perchè questo silenzio, questa tolleranza non possono creare un diritto. Lo stesso dicasi delle trattative che fossero in corso mentre abusivamente si danno opere altrui senza il consenso; queste trattative, ben lungi dall'essere una prova o scusa di buona fede, provano la scienza e coscienza del diritto altrui e quindi la deliberata violazione della legge.

CAPITOLO VII.

DEGLI AUTORI DELLE OPERE DELL'INGEGNO

68. — In tutte le legislazioni moderne e nella dottrina si è ormai fatta larga strada il principio che la creazione dell'opera costituisce il fondamento del Diritto d'Autore, il quale pertanto compete a colui che l'ha creata.

Autore è colui che coi suoi pensieri e i suoi studi riuscì a comporre un'opera, un brano musicale più o meno lungo, melodia uscita dal suo cervello, dalla sua ispirazione.

E' colui che lascia nell'opera qualche prodotto della sua intelligenza, critica, immaginazione, genio, spirito, o gusto, poco importa, purchè il lavoro della mente in qualche modo apparisca e dia vita ad una nuova produzione (1).

Non può pretendere alla tutela del Diritto d'Autore colui che mette in circolazione un brano musicale decaduto e che ritrovi il favore del pubblico, colui che fors'anche compilò il ballabile aggiungendo la parte del sassofono, cosa che il vero autore non fece o non volle fare.

La legge non fa distinzioni sul merito dell'opera dell'ingegno (2) e qualunque produzione intellettuale, anche se modesta e di poca importanza, è opera dell'ingegno, gli corrisponde un autore, e non importa al-

(1) Gastambide: Traité théorique et pratique des contrefaçons V. I, Tit. II, n. 4; Blanc: op. cit. pag. 27.

(2) Cfr. Schuster: pag. 83; Klostermann: pag. 219.

l'effetto dell'acquisto del diritto se egli sia persona giuridicamente incapace.

Può ben crearla ad esempio un minore. E di questi esempi non ne mancano. L'età minore di Mozart e la malattia mentale di Schumann non hanno punto impedito che essi acquistassero un Diritto d'Autore sulle opere composte durante il loro periodo di incapacità. Della capacità invece bisogna tener conto agli effetti della alienazione del Diritto d'Autore e dell'esperimento delle azioni giudiziarie a tutela di esso.

69. — **Può considerarsi autore colui che commette. o aliena opere ad altri?** Teoricamente il diritto prende vita dal momento che l'opera è stata fabbricata nel cervello dell'autore; ma questi potrebbe tenere l'opera lontana da qualunque altra persona ed allora questo diritto non avrebbe che una esistenza di nome. Praticamente, adunque, incomincia la sua vita coll'apparizione dell'opera al pubblico.

Questa è l'ipotesi normale, per la quale l'autore si giova del suo diritto sull'opera creata. Questo è il diritto originario dell'autore.

Però vi sono altre categorie di persone che godono di un diritto derivato e non è infrequente il caso in cui alcuno crea un'opera letteraria, artistica o scientifica, per un altro, il quale poi la pubblica e la riproduce col suo nome (1).

Al riguardo la scuola francese ritiene, quasi concordemente, che sia perfettamente lecito il fatto, col quale si rinunzia alla paternità intellettuale dell'opera.

La stessa opinione fu sostenuta da autorevoli scrittori tedeschi (2); ma fu poi esaurientemente confutata dal Klostermann (3) e da tutti i sostenitori della dot-

---

(1) Blanc: Traité théorique et pratique des contrefaçons V. I. sez. II; Amar: op. cit. n. 31; Renouard: op. cit. vol. II. n. 110.

(2) Cfr. Kohler: Das Autorrecht pag. 203.

(3) Klostermann: Das geistige Eigentum.

trina della personalità, ai quali ripugnava che si potesse divenire autore senza avere creata l'opera. La dottrina italiana è unanime nel dichiarare che la paternità dell'opera è inalienabile e che l'alienazione di essa non è lecita perchè contraria alla legge e alla morale (1).

Per il diritto svizzero si può ricordare l'art. 393 del Codice Federale delle obbligazioni del 30 marzo 1911, il quale stabilisce che «se uno o più autori assumono la collaborazione di un'opera secondo un piano fornito dall'editore, non hanno diritto che agli onorari stipulati; il Diritto di Autore appartiene in tal caso all'editore». Ma questa disposizione che già esisteva nella prima edizione del Codice del 1881, era stata modificata a favore dell'autore e sopratutto chiarita nel senso che si trattasse sempre di una alienazione implicita del diritto, in forza dell'art. 1. della legge sul Diritto d'Autore del 23 aprile 1883, il quale stabiliva che soltanto quando uno scrittore od artista lavori per conto d'altro scrittore od artista si presume avergli ceduto il suo diritto di autore salvo patto contrario.

La nuova legge svizzera del 7 dicembre 1922 ha soppresso questa regola speciale, ma unicamente per il motivo che la questione di determinare se la commissione o la locazione d'opera importino trasferimento del Diritto d'Autore va lasciata all'apprezzamento del giudice ed alle disposizioni speciali in materia di contratto di lavoro o impiego (2).

Il concetto che mediante la commissione il committente acquistasse i diritti sull'opera, fu, in Francia, già trattato dal Merlin: «Le mot auteur — egli dice — désigne non seulement ceux qui ont composé par eux

---

(1) Cfr. Stolfi: op. cit. n. 422.

(2) Cons. il messaggio del Consiglio Federale, 9 luglio 1918, ediz. uff. pag. 38 e 39.

mêmes un ouvrage littéraire, mais encore ceux qui l'ont fait composer par d'autres et qui en ont pris la composition à leur compte»(1).

Il Renouard approva l'opinione del Merlin dandole però un significato più chiaro e determinato; nel senso, cioè, che, trattandosi di opere collettive, come repertori, dizionari, biografie, riviste, giornali, ecc., il Diritto di Autore non spetti ai singoli scrittori, ma a colui che è l'autore dell'impresa collettiva, vale a dire che l'ha organizzata, coordinando i lavori dei vari collaboratori verso un medesimo scopo (2).

Il Pouillet ritiene pure che taluno possa acquistare il diritto di dirsi autore di un'opera che non ha creata; sostiene che, in caso di opere complessive, i compilatori rinuncino ai loro diritti a favore di chi concepì e compose l'opera nel suo complesso. Venendo poi alla questione generale, chi debba considerarsi quale autore in caso di ordinazione o commissione, ritiene che non sia l'artista, ma quello che per il pubblico sia il vero autore: «l'objet parait sous son nom et en quelque sorte sous sa responsabilité» (3), (4).

In Germania questo concetto dell'acquisto per rappresentanza in caso di commissione generale o speciale, fu sostenuto dal Kohler dapprima nel campo del diritto di privativa industriale, (5) poi nel campo di Diritto di Autore.

La teoria che vedremo sostenuta dal Kohler circa la natura di questi diritti da esso considerati quali di-

---

(1) Merlin: Question de droit, Contrefaçons § 2, cit. da Pouillet op. cit. pag. 112; nello stesso senso Dalloz: Repertoir Prop. litt. et art. n. 204.

(2) Renouard: Traité des droits d'auteur, n. 103.

(3) Pouillet: Traité de la prop. litt. et art. n. 120 et 125.

(4) Cfr. Rendu et Delorme, n. 918.

(5) Kohler: Deutsches Patentrecht, Mannheim 1878, nn. 26 e seg.

ritti di carattere obbiettivo, patrimoniale, doveva naturalmente spingerlo al concetto che i diritti stessi, stando da sè, senza legame necessario colla sfera personale del creatore dell'opera o dell'invenzione, possano fin dall'origine avere per soggetto una persona diversa dal creatore stesso, nel senso che il creatore sia considerato come un rappresentante che pone in essere gli atti materiali necessari all'acquisto del diritto a favore di un rappresentato, come avviene per gli altri diritti patrimoniali. Questa opinione trovò però scarsi seguaci.

Dopo la chiara e generale dimostrazione data da Klostermann (1), l'opinione comune si affermò sempre più sul punto che soltanto il creatore dell'opera si possa considerare quale soggetto originario del diritto.

Nella dottrina italiana il Drago trascura la questione, l'Amar (2), il Rosmini (3), seguono poi, più o meno da vicino, e con più o meno chiarezza di concetti, le tracce della dottrina francese, che però l'Amar coordina colla disposizione dell'art. 7 della legge del 1865-82, la quale non si trova nelle leggi francesi.

Fra i più recenti, lo Stolfi vorrebbe introdurre un significato lato della parola «autore» che comprenderebbe anche gli aventi causa degli autori a titolo universale o particolare; ma finisce per escludere che la commissione possa far sorgere la qualità di autore nel committente (4). Della stessa opinione è il De Gregorio (5).

70. — A questo punto possiamo fare una distinzione: L'autore, a tenore di contratto, produce l'opera

---

(1) Klostermann: Das geistige Eigentum, cap. 6.
(2) Amar: Dei Diritti degli Autori ecc. n. 81.
(3) Rosmini: op. cit. n. 110-115.
(4) Stolfi: Proprietà intellettuale Vol. I. n. 424 e 440.
(5) De Gregorio: Contratto di edizione, n. 41; cfr. pure il Rava: I diritti sulla persona propria.

per il terzo e abdica a tutti i suoi diritti sull'opera e l'autorizza a servirsene, a firmarla, ecc.

Molte dottrine ed a giusta ragione ammettono la validità di un tale contratto, che può essere sia una vendita, sia un servizio di lavoro, sia una donazione, dove l'autore fornisce nel medesimo tempo lavoro e materia.

A parer mio, questo deve dipendere dalla natura intima dell'autore, dal suo spirito e dai suoi costumi. A lui nulla importa cedere la paternità dell'opera, il titolo di autore?

Ebbene, deve avere la libertà di fare ciò che vuole della sua creazione. Ha persino il diritto di distruggerla, di tenerla celata, in modo che nessuno ne venga a conoscenza; perchè dunque non può alienarla?

E quando l'opera è stata alienata, anche i diritti dell'autore, salvo patto contrario, passano all'altro e sta in lui l'esercitarli.

«La propriété littéraire et artistique est trasmissible comme toute autre propriété mobilière; ... l'auteur peut céder son oeuvre soit à titre gratuit soit à titre onéreux» (1).

E qui pure possiamo ripetere le parole di Merlin: «Le mot auteur désigne non seulement ceux qui ont composé par eux-mêmes un ouvrage littéraire, mais encore ceux qui l'ont fait composer par d'autres...».

Se uno avesse, per esempio, incaricato l'autore, secondo un'idea da lui concepita, di fare un'opera e l'autore avesse accettato l'incarico, il committente godrebbe della pienezza del diritto e l'autore non potrebbe far valere alcun diritto, salvo nella misura di una riserva che potessero aver fatto per iscritto.

Ora bisogna vedere se l'autore alienando la sua opera ed i suoi diritti, alieni implicitamente i diritti personali.

---

(1) Pouillet: op. cit. pag 217.

Perchè l'autore non lo potrebbe fare? Che cosa vi è di illecito nel vendere i prodotti del proprio lavoro? Bisognerebbe allora annullare, sotto il medesimo pretesto, il contratto col quale uno scrivano produce i suoi lavori per il proprio direttore, o un artista produce i suoi per un fabbricante di oggetti d'arte.

Di questi contratti ve ne sono moltissimi e sarebbe impossibile proibirli. Parrebbe, dunque, legittimo dire che il diritto appartiene a colui che si assume la responsabilità dell'opera.

L'autore ha fatto con lui un vero contratto di lavoro, di vendita o di donazione; ha ricevuto il prezzo del suo lavoro e non ha più nulla da reclamare.

E Pataille dice nel medesimo senso: «En principe, une oeuvre artistique ou littéraire est la propriété de celui qui l'a commandée... Quant au point de savoir si l'artiste ou le littérateur à conservé le droit de s'en dire l'auteur ou si sa personnalité même s'est trouvée absorbée, c'est là une question de fait et d'interprétation de contract» (1).

L'autore può dunque alienare la sua opera e con essa i diritti inerenti implicitamente quelli riguardanti la personalità, salvo patto contrario. E questi ultimi diritti solo fino a quando l'autore non abbia pubblicata o divulgata l'opera sotto il suo nome. Il primo sarà sempre il vero creatore dell'opera ignorato dall'umanità, il secondo sarà l'autore legalmente riconosciuto. E dico che anche i diritti personali si possono alienare fino a quando l'opera non è stata pubblicata. Infatti autore è colui che ha creato l'opera.

L'opera non è divulgata, l'autore è sconosciuto.

L'opera è pubblicata, l'autore è conosciuto. Se sia il vero autore è indifferente. La creazione esiste, l'autore esiste; l'autore ha alienato tutti i suoi diritti.

---

(1) Pataille: 67. 176, citato da Pouillet: op. cit. pag. 180. Pouillet termina con una lunga citazione di giurisprudenza.

71. — **Delle persone giuridiche.** Molto si è disputato se lo Stato e altre persone giuridiche possono acquistare la qualità di autore.

Alcuni sostengono, ed a giusta ragione, che gli enti suddetti non possono mai acquistare il diritto di autore sulle opere da essi pubblicate.

Non lo Stato, poichè esso attende a pubblicare opere di interesse generale e col denaro di tutti i contribuenti. Non le altre persone giuridiche, poichè le persone giuridiche non hanno fantasia nè intelligenza, quindi non possono compiere un'opera dell'ingegno. Ma in generale, la dottrina e la giurisprudenza ritengono che anche gli enti suddetti possono essere titolari del Diritto d'Autore sulle opere da essi pubblicate, allorchè abbiano preso l'iniziativa, la direzione, la sorveglianza della pubblicazione.

Però si deve ritenere che gl'impiegati che nei Ministeri elaborano i disegni di legge, i magistrati che scrivono le sentenze, ecc. non creano un'opera dell'ingegno in loro profitto, ma per la funzione che esercitano; essi sono non le persone fisiche, ma i rappresentanti della persona giuridica nel cui nome agiscono e per la quale attendono alla elaborazione di disegni di legge, di sentenze, ecc.

La nostra legge vigente reputa autore (art. 8) fino a prova del contrario:

«La persona fisica....»(1).

---

(1) E' reputata autore dell'opera fino a prova del contrario:

1. La persona fisica, il cui vero nome è indicato sugli esemplari dell'opera nel modo usato per la designazione dell'autore; per le opere delle arti figurative e della fotografia l'apposizione di un segno distintivo dell'autore deve essere parificata all'apposizione del vero nome.

2. La persona fisica che, nella recita, nella rappresentazione, nell'esecuzione o nell'esibizione dell'opera in pubblico, o nell'esposizione pubblica di esemplari dell'opera, è designata come autore col suo vero nome. (continua)

Da ciò si può concludere che nella nostra legge solo le persone fisiche possono essere considerate quali autori.

72. — **I soggetti del diritto delle opere anonime o pseudonime.** Nell'antica dottrina si disputava se le opere anonime o pseudonime fossero tutelabili, sembrando a taluni che l'autore, il quale nascondeva la sua personalità, rinunziasse implicitamente al Diritto d'Autore su di essa (1).

Ma ragionevolmente ogni dubbio è ormai scomparso, sia perchè le rinunzie non si presumono, sia perchè l'uso dell'anonimo o del pseudonimo può derivare da speciali circostanze personali, di famiglia o di professione.

Se non fosse lecito di usare il pseudonimo o di serbare l'anonimo, molti rinunzierebbero a pubblicare le loro opere per un riserbo che il legislatore non ha il diritto di disconoscere; e ciò mentre offenderebbe inutilmente la personalità dell'autore, potrebbe anche nuocere al progresso delle arti e delle lettere.

Per quanto, però le legislazioni si accordino sul principio suddetto, non adottano il medesimo sistema di tutela.

L'autore di un'opera anonima o pseudonima ha sempre il diritto di rivelarsi. Se l'autore non si sia rivelato e qualcuno si attribuisca la paternità dell'opera, e anche la contraffaccia senza disconoscere la paternità, egli dovrà fare conoscere in giudizio la sua qua-

---

Per le opere edite, il cui autore non è indicato conformemente alle disposizioni dei numeri 1, 2, spetta a chi le ha fatte pubblicare, o, qualora questa persona non sia designata, all'editore di tutelare i diritti dell'autore. Chi ha fatto pubblicare l'opera o ne è l'editore, è reputato, fino a prova del contrario, come avente causa dell'autore. (art. 8 legge federale sul Diritto d'Autore del dicembre 1922).

(1) Renouard: op. cit. Vol. II. n. 107.

lità d'autore. Se qualcuno si sia attribuita l'opera altrui sarà ugualmente soccorso dalla detta presunzione e spetterà all'autore di provare la parternità dell'opera.

La legge vigente (art. 8) reputa autore dell'opera, fino a prova del contrario, la persona fisica di cui il vero nome è indicato sugli esemplari dell'opera nel modo usato per la designazione dell'autore, ecc.

Per le opere edite il cui autore non è indicato conformemente alle disposizioni 1 e 2, spetta a chi le ha fatte pubblicare, o, qualora questa persona non sia designata, all'editore, di tutelare i diritti dell'autore. Chi ha fatto pubblicare l'opera o ne è l'editore, è reputato, fino a prova del contrario, come avente causa dell'autore.

Alcune leggi straniere (1) mettono senz'altro l'editore al posto dell'autore e così, oltre a far valere i diritti di questo, determinano la durata della protezione sulla sua vita. Altre (2) ammettono soltanto l'editore a salvaguardare i diritti dell'autore per un periodo fisso di durata.

73. — **Soggetti del Diritto d'Autore sulle opere postume (3).** Molte volte, per la morte sopravvenuta dell'autore, rimangono opere in istato da essere pubblicate, cosa che conferirebbe ad accrescere fama all'autore essendo il prodotto dell'età più matura. La legge vigente all'art. 38 dà la durata della protezione per le opere postume. Riferendosi all'art. 9 che dice, che il Diritto d'Autore è trasferibile e passa all'erede, il fatto che l'autore abbia lasciata inedita la sua opera e non abbia disposto nulla per la sua pubblicazione, non toglie agli eredi il diritto di pubblicarla.

---

(1) Cfr. art. 26 legge spagnuola 1879; art. 7 legge belga 1886.

(2) Cfr. § 7, art. 2 legge tedesca 1901; art. 9 legge olandese 1912; § 29, al. 3 legge ungherese 1921.

(3) Cfr. n. 84.

Non si verifica in tal caso un fatto univoco, come quando l'autore non abbia rivelata la paternità dell'opera anonima, poichè pure avendo egli compiuta la opera, può averne ritardata la pubblicazione, o perchè non gli sia sembrato propizio, o per altre ragioni. Anche per interesse della coltura fa duopo la pubblicazione dell'opera, perchè rimanendo inedita, nessun contributo può portare al progresso sociale.

Quindi, solo se l'autore abbia vietata la pubblicazione dell'opera, questa deve rimanere inedita. Adunque, i diritti dell'autore sull'opera postuma, spettano a colui che per atto inter vivos o per titolo di successione se ne trova in legittimo possesso, e così il diritto di pubblicazione trapassa negli eredi, o a colui al quale fu affidata tale cura.

Ma essi dovranno rispettare il termine che l'autore abbia fissato.

74. — **Dei collaboratori delle opere dell'ingegno.** Accade spesso che le opere dell'ingegno non siano create da un solo autore. Spesso esse presentano tale complessità e tante difficoltà, da consigliare la collaborazione tra diversi autori che posseggano le varie attitudini necessarie per raggiungere meglio che isolatamente il risultato comune.

Troviamo in Hainneville (1), una definizione della parola «collaborazione». Questa s'applica al lavoro comune di due o più persone «accompli sous une inspiration commune» (2), con uno scambio di idee si intime e così continuate che sia impossibile di distinguere nell'opera la parte di ognuno.

Non può ritenersi coautore o collaboratore colui il quale avesse fornito solo un'idea, un pensiero, che

(1) Hainneville: op. cit. pag. 72.

(2) Cass. francese, 4 febbraio 1881.

di poi altri abbia preso quale soggetto del suo lavoro (1). Il Signor De Borgnes aveva raccontato in una rivista un aneddoto comico e storico ch'egli diceva inedito; Scribe ne fece una commedia intitolata «Mon étoile». De Borgnes reclamò un diritto di comproprietà letteraria, ma il Tribunale Civile della Senna respinse la domanda (2).

La dottrina e la giurisprudenza francese hanno adottato con abbastanza uniformità una serie di concetti e di principi. Anzitutto si attribuisce importanza, rispetto al riconoscimento del diritto di coautore, ai contratti intervenuti nel punto della formazione dell'opera od in quello della sua pubblicazione o esecuzione, negando, cioè, diritto di coautore al collaboratore su commissione e concedendolo a chi concorse solamente nella pubblicazione o esecuzione se così venne pattuito. Si ritiene poi che la comunione sia assolutamente indivisibile, sicchè non possa essere sciolta, nè giudizialmente nè contrattualmente, e che in essa nessun coautore possa esercitare individualmente i Diritti di Autore, tranne quello di agire contro i contraffattori.

Tuttavia si ammette che i tribunali possano intervenire in più o meno larga misura per provvedere circa l'esercizio di questi diritti, se i coautori non abbiano potuto mettersi d'accordo (3). La nostra legge considera collaboratori le persone che hanno compiuto un'opera in comune, in modo che i lavori individuali non possano disgiungersi.

75. — A questo punto è opportuno dire che la collaborazione può far sorgere due categorie ben distinte:

---

(1) Calmels: De la propriété et de la contrefaçon, cap. III. pagina 188.

(2) Cfr. Rosmini: op. cit. pag. 145.

(3) Cfr. Renouard: op. cit. n. 97, 98, 100, 102, 121; Dalloz: op. cit. 193; Pouillet: op. cit. n. 106, 119, 795.

a) opere nelle quali non è possibile discernere e separare le parti dei singoli collaboratori, ossia la categoria delle «opere indivisibili».

b) opere nelle quali la separazione di tali parti è possibile. Questa distinzione può essere importante per l'attribuzione dei diritti ai singoli collaboratori. Infatti, quando l'opera forma un tutto indivisibile, dove non sia possibile discernere e separare le parti dei collaboratori, si deve presumere che tutti i collaboratori ne abbiano una parte uguale e che di questo diritto non si possa disporre che da tutti insieme i collaboratori.

La legge italiana sul diritto d'autore all'art. 18 sembra parlare dei diritti della categoria di opere indivisibili. Alcuni commentatori (1) ritengono che l'art. 18, riguardi l'esercizio di tutti i Diritti di Autore di carattere essenzialmente patrimoniale, dopo che fu disposta la pubblicazione dell'opera; ma non riguardi il diritto di inedito poichè non può rientrare nella competenza del magistrato decidere se l'opera sia già in condizione di essere pubblicata e ciò in base al comma 3: «In caso di disaccordo decide l'autorità giudiziaria....».

Piola Caselli adduce poi altri motivi per la interpretazione ristrettiva dell'articolo in esame (2).

Invece, i diritti sull'opera dell'altra categoria, formata di parti distinte, ma talmente coordinate che il loro insieme costituisca un'opera sola, spettano a tutti insieme i collaboratori; ognuno ha il diritto di porre il proprio nome, conserva i suoi diritti sul proprio lavoro e può riprodurlo separatamente, indicando l'opera donde lo estrae (3).

---

(1) fra i quali Piola-Caselli: op. cit. pag. 339 e seg.

(2) Cfr. Piola-Caselli: op. cit. pag. 339.

(3) Cfr. art. 17 legge italiana sul D. d'A.

E qui non trattiamo di quella opera complessiva che, concepita da una persona, è stata prodotta per collaborazione di altre persone nelle singole parti, poichè, come abbiamo già visto, è solo autore l'ideatore dell'opera, colui che la concepì, entrando la collaborazione nel campo dell'opera su commissione, per cui resta escluso il commissionario da qualsiasi diritto.

La nostra legge, parlando all'art. 39 della durata della protezione delle opere in collaborazione, sancisce che la scadenza della protezione sarà calcolata dalla morte del collaboratore defunto per ultimo, ed all'articolo 7 stabilisce: «Le persone che hanno compiuto un'opera in comune, in modo che i lavori individuali non possono disgiungersi, possiedono, come collaboratori, un Diritto d'Autore comune sull'opera. Di questo diritto non si può disporre che da tutti insieme i collaboratori. Tuttavia ciascuno di essi ha la facoltà di procedere contro le lesioni al diritto comune e di disporre della propria parte».

Questa facoltà di ciascuno di procedere contro le lesioni dell'altro e di disporre della propria parte può riferirsi al diritto di inedito o solo ai diritti patrimoniali?

Sebbene non possa rientrare nella competenza del magistrato di decidere se l'opera sia in condizione di essere pubblicata, tuttavia, lo si può considerare come un principio moderatore dell'autorità giudiziaria, con l'intento di temperare l'eccessivo scrupolo di un collaboratore. E a ragione, poichè se fosse consentito ad un collaboratore di vietare la pubblicazione per il motivo che non la ritenga matura, egli potrebbe dichiarare di tenerla tale anche in mala fede, forse per ottenere dai suoi collaboratori condizioni migliori di quelle che gli spettano.

76. — **Collaborazione fra musicista e poeta, autore di opere coreografiche e musicista.** Passiamo ora a

trattare delle speciali comunioni letterarie artistiche musicali. Nel diritto francese non troviamo alcuna disposizione di legge per regolare i rapporti fra i coautori di queste opere. Dottrina e giurisprudenza riconoscono generalmente che le opere musicali danno luogo a comunione di diritti fra compositori e librettista; che questi diritti sono uguali, salvo patto contrario; che come ogni altra comunione nessuno dei due collaboratori può pubblicare ed eseguire l'opera senza consenso dell'altro; che, infine, nessuno di essi può spezzare la comunione adattando la musica ad altro libretto o il libretto ad altra musica (1).

Vi è però incertezza di opinioni sulle pubblicazioni ed esecuzioni separate od isolate della musica o del libretto. Già il Renouard accennava che, secondo i vari casi, l'opera, quindi il privilegio, potesse o non potesse considerarsi come divisibile (2).

La giurisprudenza, in seguito, ha spesso giudicato che taluni lavori musicali, creati in base ad una inspirazione comune, o secondo un piano comune, non possono essere eseguiti senza il consenso del librettista (3).

Invece la dottrina più recente propugna il concetto che le parole e la musica, considerate di per sè, siano due cose separate, sicchè i rispettivi autori possono pubblicarli e eseguirli separatamente anche senza il consenso reciproco.

Molte leggi forestiere hanno sanzionato invece disposizioni sul regolamento dei rapporti fra composi-

---

(1) Renouard: op. cit. n. 102; Dalloz: op. cit. n. 182; Pataille: op. cit. 1857, pag. 461; Pouillet: op. cit. n. 115; Rendu et Delorme: n. 847.

(2) Renouard: op. cit. n. 102.

(3) Trib. civ. della Senna, 19 agosto 1872, D. P. 74. 5. 414; Paris, 12 luglio 1855, D. P. 55. 2. 256; 9 dicembre 1905, D. P. 11. 2. 361; Trib. civ. di Marsiglia, 25 giugno 1913, ann. 14. 2. 70.

tore e librettista. Così ad es. la nuova legge italiana sul Diritto d'Autore (art. 19).

La legge svizzera invece è silente. Solo l'art. 7 parla, come già vedemmo, della pluralità d'autori.

Può dunque l'autore di un libretto musicale fargli applicare altra musica e viceversa?

Alcuni sostennero l'affermativa, in considerazione che ciascuna delle parti conserva i suoi diritti sul proprio lavoro. Ma tale teorica era fortemente combattuta (1).

77. — Sembra a priori che la parte del musicista sia sempre preponderante, ma a mia idea, questa opinione è erronea. Molte volte il librettista fornisce il tema, per conseguenza ispira il musicista; a suo turno il modo col quale il musicista interpreta il soggetto dato deve condurre a modificazioni di dettaglio. Quello che importa è di sapere, se tra il musicista e lo scrittore, si siano scambiate delle idee, delle inspirazioni comuni, senza le quali non vi è collaborazione, o al contrario, la musica sia stata scritta secondo un poema al quale essa è stata semplicemente apposta.

Dalla collaborazione di questi due fattori, ne esce un lavoro complesso ed unico che a sua volta risulta di due parti fra esse separate e distinte, musica e poesia (2).

Sempre distinguendo se vi sia o non vera collaborazione possiamo vedere quali risulti parte preponderante dell'opera in collaborazione.

Infatti, se una semplice poesia fu musicata, abbiamo una melodia cantata. Un libretto intiero fu posto in musica, ne esce un lavoro lirico: opera o opera co-

---

(1) Cfr. Piola-Caselli: op. cit. pag. 245 e seg; Stolfi: op. cit. pag. 328.

(2) Cfr. Rosmini: op. cit. pag. 147.

mica. Si tratta solo di qualche «couplet» cantati, intercalati in un'opera drammatica, allora si ha l'operetta, il vaudeville o la revue. Ed abbiamo ancora le opere coreografiche.

In fine la musica può servire solo a sottolineare certe situazioni, ad accentuare l'atmosfera voluta dal poeta.

Adunque, se la collaborazione forma un lavoro indivisibile, del Diritto d'Autore non si può disporre (come già vedemmo) che da tutti i collaboratori.

Se, invece, la collaborazione forma un'opera complessa, ognuno può disporre della propria parte, ma con restrizione, essendo questo genere di collaborazione di carattere speciale.

Il Diritto d'Autore su di un'opera musicale con libretto dovrebbe appartenere per metà all'autore della parte letteraria e per metà all'autore della parte musicale.

Ciascuno di questi autori deve avere la facoltà di riprodurla e metterla in commercio separatamente, vale a dire che l'autore del libretto può pubblicarlo separatamente dalla musica così come il compositore può riprodurre, eseguire e mettere in commercio la sua composizione musicale anche senza le parole.

Non può però il musicista farvi applicare altre parole e il librettista altra musica.

Tuttavia potrebbe il musicista, qualora buone opere musicali fossero incatenate a libretti deficienti, chiedere giudiziariamente di essere sciolto dal vincolo sociale.

Considerando poi ancora se la musica o le parole formino la parte preponderante della collaborazione, potrebbe il musicista mettere in commercio, far eseguire, ecc. l'opera in collaborazione e viceversa.

La legge italiana, invece, all'art. 19 (1) tratta del caso particolare di collaborazione tra librettista e compositore.

Per la giurisprudenza francese, la collaborazione crea un diritto indivisibile in favore di ciascun coautore, e da lungo tempo e costantemente (salvo rara eccezione di specie) la giurisprudenza francese ha accettato una simile teoria. E la possiamo vedere nella sentenza del Tribunale della Senna del 19 novembre 1930, che ha considerato illecito il fatto dell'autore della parte musicale di un'opera coreografica di aver fatto pubblicare la parte musicale senza far menzione del nome dell'autore del soggetto.

Secondo il parere del compositore, la natura dell'opera era tale da farla differenziare agli effetti dei principi applicabili dalle altre opere scritte in collaborazione. Ma tale argomentazione non fu dal tribunale accettata (2).

78. — **Trasmissione negli eredi**. Nella legge sul Diritto di Autore all'art. 9, stà: «Il Diritto d'Autore è tra-

---

(1) Art. 19 legge vigente italiana sul D. d'A.: «Salvo patto in contrario, il Diritto di Autore sopra un'opera o altro componimento posto in musica si regola nel modo seguente:

Il diritto appartiene per metà all'autore della parte letteraria e per metà all'autore della parte musicale.

Nondimeno l'autore della parte letteraria ha facoltà di riprodurla e di metterla in commercio separatamente dalla musica, ma non può riprodurre, nè mettere in commercio, nè fare eseguire la musica, nè cedere il libretto ad altri perchè lo ponga in musica. L'autore della parte musicale può, fermi restando fra le parti i diritti derivanti dalla comunione. riprodurla, anche per mezzo di strumenti meccanici, farla eseguire e metterla in commercio, congiuntamente alle parole a cui essa è applicata.

Trattandosi invece di opera coreografica o pantomimica, l'autore dell'azione coreografica o della pantomina può farla eseguire congiuntamente alla musica, e il musicista può disporre soltanto della musica».

(2) Cfr. Il Diritto d'A., Riv. Trim. it. anno II, n. 1, p. 93.

feribile e passa all'erede». Ne deriva che valgono le regole generali per determinare chi siano i successibili e le rispettive quote.

Ora bisogna vedere se anche i diritti personali passino agli eredi.

Le leggi, ed anche la dottrina, ritengono che passino agli eredi tutti i diritti. Si può fare eccezione a tale principio soltanto per i diritti personalissimi e per quelli al cui esercizio la legge abbia attribuito facoltà speciali a date persone per ragioni che soltanto queste sono in grado di valutare.

Però questa questione formò oggetto di vive controversie. Molte dottrine rilevarono che non erano nel vero gli scrittori i quali negavano la trasmissione agli eredi dei diritti personali spettanti agli autori adducendo semplicemente che la personalità dell'autore non può essere continuata dai suoi successori.

Ed abbiamo già visto, parlando delle opere postume, che l'avere l'autore lasciata inedita la sua opera, senza nulla disporre per la sua pubblicazione, non toglie agli eredi il diritto di pubblicarla. Se però l'autore abbia vietata la pubblicazione dell'opera, questa deve rimanere inedita.

Mentre sulle opere inedite spetta all'erede di decidere se si debbano o non pubblicare, (a meno che non consti che l'autore aveva già disposto che l'opera venisse pubblicata), sulle opere già pubblicate o già definitivamente destinate alla pubblicazione, non sussiste il diritto di inibire le nuove edizioni.

La ragione intima di vietare la pubblicazione o la riproduzione di un'opera, sta nel fatto, che l'autore stesso la riteneva come non pienamente riuscita, come tale da non potersene compiacere, parendogli che la forma non corrispondesse all'intenzione dell'arte, o perchè la convinzione o le intenzioni artistiche di lui si fossero venute cangiando nel corso degli anni. Che

se l'opera è stata, invece, pubblicata o definitivamente destinata alla pubblicazione dall'autore, l'erede non può vietare che sia riprodotta in una nuova edizione o che sia pubblicata, perchè egli non può violare la volontà dell'autore, che deve avere la prevalenza.

Adunque, i diritti personali si trasmettono all'erede, talvolta affievoliti, ma si trasmettono. Perciò l'erede non si potrà opporre alla volontà espressa dal testatore, che dispone la pubblicazione dell'opera, ma potrà proibire la pubblicazione di un'opera inedita, che gli sembri non atta ad accrescere la fama del de cujus, anzi atta piuttosto a diminuirla.

79. — Altro diritto personale trapassato nell'erede è il diritto personale dell'autore di correggere o modificare l'opera, ma nel senso inverso: mentre cioè nell'autore questo diritto era positivo, diventa per l'erede negativo. Non potranno quindi gli eredi correggere o modificare l'opera, ma avranno il diritto di tutelare l'integrità dell'opera stessa opponendosi a qualunque modificazione che altri volesse apportarvi. E si deve aggiungere che il diritto suddetto continua negli stretti parenti, anche quando non siano eredi, o l'opera sia caduta nel dominio pubblico.

CAPITOLO VIII.

DELLE OPERE DELL'INGEGNO

80. — L'art. 1., alinea 1, della legge in vigore dispone: «Le opere letterarie ed artistiche sono protette nei limiti della presente legge». In quasi tutti gli Stati, vi è oggi un'unica legge sul Diritto d'Autore. In talune legislazioni si mantiene tuttavia l'antica tendenza di separare il regolamento delle opere letterarie e delle opere musicali, da quello delle opere d'arte, facendone oggetto di leggi separate.

In molte di queste leggi, poi, si cerca di stabilire i confini del Diritto d'Autore rispetto ai suoi oggetti mediante una enumerazione e talora una definizione delle opere tutelabili.

Tra le questioni più interessanti è certo quella relativa alla determinazione dei requisiti richiesti per la tutelabilità delle opere dell'ingegno, perchè essa mira al duplice fine, di decidere a quali oggetti si applichi la presente legge e di delimitare il campo di essa, separandola nettamente dai campi affini (disegni, modelli di fabbrica, brevetti d'invenzione).

Così andiamo dall'affermazione del Renouard, che la tutela comprende: «Tout écrit qui suppose l'intervention d'un travail quelconque de l'esprit» (1), alla dichiarazione dell'Amar: «che non altro si richiede per costituire un'opera dell'ingegno degna della tutela della legge, fuorchè quel tanto che basti a distinguerla da ogni altra, (2) quel carattere differen-

(1) Renouard: op. cit. pag. 96.

(2) Amar: op. cit. n. 16.

ziale o pel soggetto o per la forma, per cui si riconosca essere occorso un lavoro dell'intelletto per produrla».

Nè mancano affermazioni o dichiarazioni analoghe di più recenti scrittori: sarebbero tutelabili, secondo Piola-Caselli, «quelle creazioni intellettuali che rappresentano alla mente, in forma originale o individuale, un contenuto di fatti, di idee o sentimenti, mediante la veste sensibile fornita dalla parola, dalla musica o dalle arti figurative, che costituiscono prodotti concreti e determinati, atti ad essere pubblicati e riprodotti» (1).

E nemmeno gli altri scrittori e la giurisprudenza vanno in diverso avviso, per quanto non accentuino il carattere rappresentativo, ma ritengano che basti attenersi al comune concetto di opera letteraria, scientifica o artistica, che le considera come le manifestazioni materiali, per le quali un individuo esprime i suoi pensieri e li dà al pubblico.

Ed integrano tale concetto coll'attitudine dell'opera ad essere riprodotta, rappresentata, eseguita, esposta e messa in vendita, e in oltre richiedono, per la sua tutelabilità, un minimo d'impronta dell'attitudine personale dell'autore, che ne rilevi la creazione intellettuale.

L'opera deve contenere qualche prodotto dell'intelligenza, critica, immaginazione, spirito, genio dell'autore, affinchè il lavoro della mente in qualche modo apparisca e dia vita ad una nuova produzione. (2).

Un'opera, dunque, ha il requisito della tutelabilità quando è emanazione dell'ingegno, estrinsecata in una forma, una creazione dove si possono bensì trovare e-

---

(1) Piola-Caselli: pag. 77, cit. da Stolfi: op. cit. pag. 189.

(2) Gastambide: op. cit. V. I. n. 4; Blanc: op. cit. pag. 27.

lementi di pubblico dominio, ma deve contenere elementi nuovi e personali del creatore.

La dottrina tedesca stabilisce anzitutto come caposaldo, che il contenuto dell'opera debba avere il carattere di una creazione intellettuale. La creazione è individualizzata specialmente mediante una forma interna ed una esterna che è la manifestazione sensibile della forma interna del pensiero. Una parte notevole della dottrina cerca di avvicinare di più questa fisionomia dell'opera tutelabile alla nozione del contenuto economico, richiedendo che l'opera abbia un contenuto giuridico patrimoniale (1), o che sia destinata o atta al commercio letterario (2), o suscettibile dei contratti di edizione o di rappresentazione (3).

Infine una opinione sostenuta dal Kohler (4), e dal Mitteis (5), scartando la condizione della patrimonialità, richiede invece, che la produzione intellettuale abbia un carattere «artistico». L'opera tutelabile deve avere per sua natura o nella destinazione che l'autore gli assegna, un fine artistico, e perciò il suo contenuto, quale rappresentazione, deve essere, come ogni lavoro d'arte, fine a sè stesso. La tutela del Diritto d'Autore sarebbe così una forma della tutela artistica (6) e quindi si dovrebbe escludere dalla tutelabilità numerosi produzioni intellettuali che hanno uno scopo estraneo al campo dell'arte.

---

(1) Vedi specialmente Klostermann: Geist. Eigentum pag. 250 e seg.; Endemann: Kommentar pag. 150.

(2) Franken cit. in Gierke, § 86, n. 5.

(3) Vedi specialmente: Wächter: das Verlagsrecht (1887) pag. 157; Dambach cit. in Gierke.

(4) Kohler: Autorrecht pag. 295 e seg., 317 e seg.

(5) Mitteis: op. citata.

(6) Kohler: op. cit.: «Der Autorschutz ist eine Spezie des Kunstschützes».

81. — Ed ora vediamo che in tutte le legislazioni moderne e nella dottrina si è ormai fatto larga strada il principio che la creazione dell'opera costituisca il principio della tutela; l'opera deve presentare un minimo di impronta dell'attività personale dell'autore, che fosse effetto di un lavoro intellettuale, sia pure assai modesto. Non è necessario che l'opera presenti il requisito dell'originalità, ma basta l'individualità del contenuto.

Ed un'altra questione era altresì dibattuta nella dottrina, e cioè se influisse sulla tutelabilità dell'opera dell'ingegno il merito dell'opera. Alla stessa guisa che l'ordinamento giuridico assicura la sua tutela così alle cose di grandissimo pregio e valore come a quelle di vile momento, la legge sul Diritto d'Autore deve tutelare in astratto ogni opera dell'ingegno, qualunque ne sia il merito (1).

Il profitto materiale o morale che se ne tirerà sarà evidentemente differente secondo che si è fatto un capolavoro o una banalità; la legge è fatta per tutti, non solo per gli uomini di genio (2). «La loi ne juge pas les oeuvres, elle n'en pèse ni le mérite ni l'importance, elle les protège toutes aveuglement» (3). Dello stesso parere Gastambide (4), Rosmini (5). Ed anche i Congressi dell'Ass. litt. ed art. int. tenutisi a Neuchâtel, a Magonza (1908), a Versavia (1926), a Lugano (1927), fecero voto che fosse adottata la definizione più larga e comprensiva delle opere letterarie ed artisti-

---

(1) Cass. Roma, 3 giugno 1876; Corte app. Milano, 15 Marzo 1882, cit. da Rosmini pag. 141.

(2) Trib. civ. della Senna, 10 febbraio 1905, cit. da Hainneville op. cit. pag. 25.

(3) Pouillet: op. cit. pag. 28.

(4) Gastambide: op. cit. pag. 49.

(5) Rosmini: op. cit. pag. 14.

che, indicando espressamente che sarebbero tutte protette, **qualunque ne sia il merito e la destinazione.**

Si è generalmente d'accordo che qualunque produzione intellettuale, per quanto modesta e di poca importanza, è opera dell'ingegno e protetta dalla legge, la quale non fa distinzione di merito. E ben dice il Prof. Lucchini che è lo stesso di quanto avviene rispetto al diritto di proprietà reale che si applica a qualsiasi cosa, quale ne possa essere il valore, dal cencio alla porpora, dal ciottolo al diamante, dal tugurio al palazzo (1).

Ed anche la destinazione dell'opera non influisce sulla tutelabilità (2).

Non si può disconoscere essere principalmente necessario che il contenuto intellettuale di un'opera tutelabile si presenti come il risultato di un lavoro di creazione, portato fuori dalla mente e dalla mano dello scienziato o dell'artista, il quale, perciò, può giustamente pretendere che il godimento di essa da parte della generalità sia temporaneamente limitato. Del resto è di necessità pratica che l'opera abbia quella originalità individuale, la quale può essere data soltanto da un atto di creazione. Se mancasse questa individualizzazione non sarebbe possibile di applicare le difese giuridiche, non potendosi accertare se e quando una altra opera costituisca riproduzione e quindi contraffazione dell'opera tutelata. Però ci si deve astenere da ogni valutazione circa la quantità dell'elemento di nuova creazione che si trovi contenuto in un'opera. Ogni lavoro creativo, anche piccolo, può pretendere la tutela del diritto. Del resto la valutazione sarebbe

---

(1) Cit. da Rosmini pag. 141.

(2) La legge italiana all'art. 1 lo dice espressamente: «sono protette dal presente decreto, qualunque ne sia il merito e la destinazione, tutte le opere.....».

giuridicamente inammissibile, perchè essenzialmente personale, arbitraria e quindi contraria all'elementare esigenza della certezza giuridica.

Come abbiamo già visto (1), anche le opere prodotte da persona giuridicamente incapace acquistano il diritto della tutelabilità, purchè abbiano l'impronta della personalità dell'autore.

82. — Allo scopo che l'opinione pubblica possa essere tenuta al corrente di tutte le questioni attinenti alla vita pubblica dello Stato e degli altri enti pubblici, viene limitato, ma non soppresso, il Diritto di Autore per i soli discorsi che trattino argomenti d'interesse politico o amministrativo, riflettenti, cioè, l'ordinamento, la costituzione politico-economica e l'azione di tali enti, ecc.

83. — **Le opere anonime e pseudonime.** Come già vedemmo, si disputava se siano tutelabili le opere anonime e pseudonime, partendosi dal concetto che l'autore, col nascondere la sua personalità, volesse rinunciare alla paternità dell'opera ed ai relativi diritti patrimoniali.

Contro la tutelabilità si è addotto che la tutela giuridica è stata creata a favore degli autori e che, perciò, allorchè questi preferiscono di non essere conosciuti, non possano pretendere i diritti sanciti dalla legge.

Ma si è giustamente obbiettato, che la protezione è concessa per il fatto della creazione dell'opera e che è del tutto indifferente che l'autore sia o non sia conosciuto; se anche egli non palesi il suo nome non cessa per questo di essere il creatore, inquantochè nè disposizioni di legge nè ragioni logiche vietano che alcuno pubblichi l'opera sua senza apporvi il proprio nome, e, ad ogni modo, questo non equivale ad una ta-

(1) Cfr. n. 68.

cita rinunzia dei diritti concessi agli autori, i quali talvolta possono avere delle ragioni per mantenere l'anonimo senza che con questo si spoglino dei loro diritti.

Le stesse ragioni valgono per il pseudonimo. Questo, una volta adottato, viene a caratterizzare l'individualità, la personalità dell'autore, alla stessa guisa del vero e proprio nome (1). E così il pseudonimo diventa una specie di proprietà che non può essere intaccata nè violata.

E la nostra legge dà all'art. 37 la durata della protezione per le opere ononime e pseudonime: «Se al momento della divulgazione dell'opera l'autore non è stato designato nel modo contemplato dalla legge, la protezione spira trent'anni dopo tale divulgazione.

Qualora entro tale termine l'autore sia designato nel modo previsto dalla legge, la protezione spira trent'anni dopo la sua morte». E si può citare anche l'art. 8, alinea 3: «Per le opere edite, il cui autore non è indicato conformemente alle disposizioni del N. 1 e 2, spetta a chi le ha fatte pubblicare o, qualora questa persona non sia designata, all'editore di tutelare i diritti dell'autore.

Chi ha fatto pubblicare l'opera o ne è l'editore è reputato, fino a prova del contrario, come avente causa dell'autore».

84. — **Opere postume.** Molte discussioni furono fatte intorno al concetto di opera postuma.

Si è domandato se potessero considerarsi come postume, non solo le opere pubblicate dopo la morte dell'autore, ma anche quelle che abbiano ricevuto in vita di lui soltanto una pubblicità limitata.

Si dovrebbe così ritenere postumo, il discorso che pur venne pronunziato in pubblico, la poesia declamata sulla scena, un romanzo letto in una riunione,

---

(1) Foà: op. cit. pag. 42.

il dramma che fu rappresentato, la musica che fu eseguita, se l'autore non abbia stampate le opere suddette. Il concetto di pubblicazione finirebbe così per coincidere con quello di edizione. Non si capisce, infatti, perchè la rappresentazione di un'opera adatta a pubblico spettacolo e la esposizione permanente di un'opera artistica avvenuta col permesso dell'autore, non debbano assimilarsi all'edizione, mentre anch'esse dimostrano, come questa, la volontà dell'autore di pubblicare l'opera.

Se un'opera musicale sia continuamente eseguita, se statue e quadri siano esposti in una pubblica galleria, bisogna pur dire che sono pubblicati, visto che il pubblico è ammesso al loro pieno godimento.

Di opinione contraria troviamo il Renouard (1); e Gastambide (2), al pari di Renouard, crede che l'opera inedita sia come non esistente, che la pubblicità non sia perfezionata se non con la stampa e che, fino a che l'opera non fu prodotta sotto questa forma, debba ritenersi inedita.

Della stessa opinione troviamo il Calmels (3) e il Dalloz (4). Come già domandammo più sopra, si può forse considerare come un'opera postuma il dramma rappresentato in teatro vivente l'autore, che si stampa solo dopo la sua morte, e l'opera musicale continuamente eseguita, o le statue ed i quadri esposti in pubblica galleria?

Certamente no!

Lacan (5) osserva che la Società, all'editore dell'opera postuma, ricompensa, per così dire, la rivela-

---

(1) Renouard: Droit d'auteur I, 2. pag. 167.

(2) Gastambide: op. cit. n. 33.

(3) Calmels: op. cit. n. 123.

(4) Dalloz: jurisp. gener. V. Propriété litt. et art. n. 147.

(5) Lacan et Palmier, citato da Rosmini pag. 173.

zione; ora questa rivelazione non dovrà essa datare dal giorno che ricevette la pubblicità colla rappresentazione?

Rosmini pure è di questo parere.

La pubblicità basta a privare un'opera del carattere di opera inedita.

E, come dice il Rosmini, la rappresentazione, quantunque dalla stampa ben diversa, è un modo di pubblicazione sui generis, meno generale se vuolsi, ma più completo della stampa, inquantochè, oltre alle parole ed ai segni fonici, riproduce eziandio gli effetti, l'azione, la vita, che mancano alle mute carte (1).

La nostra legge vigente sul Diritto d'Autore all'art. 38 dà la protezione alle opere postume così: «La protezione di un'opera divulgata solo dopo morto l'autore spira trent'anni dopo la divulgazione.

Tuttavia la protezione spirerà, in ogni caso, cinquant'anni dopo la morte dell'autore, anche se allo scadere di detto termine non siano ancora trascorsi trent'anni dalla divulgazione dell'opera e se questa non sia punto stata divulgata».

85. — La legge federale del 7 dicembre 1922 agli art. 1. e seguenti pone le opere letterarie ed artistiche suscettibili di protezione, e all'al. 4 dell'art. 1. ci indica «**le opere musicali**»; e così l'art. 2 della Convenzione di Berna revisata.

Molteplici sono i generi delle opere adatte a pubblico spettacolo: drammatiche, musicali, drammatico-musicali, coreografiche, pantomimiche, cinematografiche, ed oramai si parla anche dei radio-drammi.

Le dette opere sono tutelabili nel senso, cioè, che debbono essere una creazione del loro autore. Perciò la semplice trascrizione di canzoni popolari, la pubblicazione di opere di dominio pubblico, non può dare

---

(1) Rosmini: op. cit. pag. 174.

luogo a Diritto d'Autore. Il quale invece può sorgere qualora la canzone popolare o il brano di musica caduto in dominio pubblico sia il tema di una composizione. Sono, adunque, tutelabili tutte le opere musicali, creazioni nuove uscite dal cervello dell'autore, che presentano qualche originalità, di qualsiasi merito (1).

---

(1) Per le opere in collaborazione cfr. nn. 74-77.

CAPITOLO IX.

DIRITTI DELL'AUTORE

86. — **Diritto morale e diritto pecuniario.** L'art 12 della legge federale sul Diritto d'Autore garantisce all'autore il diritto esclusivo:

«1. di riprodurre l'opera con qualsiasi procedimento;

«2. di vendere, porre in vendita o altrimenti in circolazione esemplari dell'opera;

«3. di recitare, rappresentare, eseguire od esibire l'opera in pubblico;

«4. d'esporre pubblicamente esemplari dell'opera o di renderla pubblica in qualsiasi altro modo finchè essa non sia divulgata».

L'art. 11 sancisce poi che per divulgare od edire l'opera fa d'uopo il consenso dell'autore.

Gli art. 42 e 43, puniscono i violatori dei diritti esclusivi degli autori.

Che diritto ha dunque l'autore sopra la propria opera?

Ne ha due:

1) Il diritto d'ordine individuale di difendere l'integrità dell'opera contro tutte le modificazioni arbitrarie, di opporsi a tutte le sostituzioni di nome e a tutte le false attribuzioni, ecc., cioè, il diritto di salvaguardare gli attributi all'onore di autore, chiamato diritto morale o personale.

2) Il diritto di ordine reale, composto di due elementi:

a) di sfruttare il bene immateriale sotto la sua forma materializzata (1) e di trarne un profitto pecuniario con l'adattazione, l'esecuzione, l'esibizione, ecc.

b) di far valere la proprietà materiale dell'oggetto creato.

A. Diritto morale.

87. — Nell'evoluzione del Diritto d'Autore, la difesa giuridica, dapprima circoscritta agli interessi patrimoniali dei creatori delle opere dell'ingegno, è andata estendendosi gradualmente fino a coprire gli interessi della loro personalità.

Dapprima in Germania la dottrina del Klostermann (2), del Kohler (3), quella che dal primo dei suoi vari sostenitori possiamo chiamare la dottrina del-

---

(1) Röthlisberger: Du Droit des auteurs et des artistes pag. 2.

(2) Klostermann: das Urheberrecht vol. II, pag. 243 e seg. (Leipzig 1882).

(3) Kohler: Lehrbuch des bürgerlichen Rechts vol. I; Patentrecht, pag. 109 e seg.; Recht des Markenschutzes, pag. 414 e seg.

Il Kohler aderisce, benchè con sue speciali vedute, al riconoscimento dei diritti della personalità, ammettendo che l'autore possa far valere taluni diritti per la protezione dei suoi interessi personali in relazione all'opera dell'ingegno; ma questi diritti non fanno parte del contenuto del Diritto d'Autore.

Il Diritto d'Autore è un bene assoluto sopra un bene immateriale. (Immaterialgutrecht). L'esercizio di questo diritto può essere accompagnato o sussidiato dall'esercizio di facoltà personali (Individualrechte) che competono all'autore, ma non per la protezione dell'opera, bensì per proteggere la personalità di esso autore.

Questa teoria del Kohler è oggi nota come la teoria dualistica o del doppio diritto.

l'Allfeld (1) e quella del Gierke (2), gettarono le basi del così detto diritto morale dell'autore.

Indi in Francia Morillot (3), Potu (4) rielaborarono la nuova dottrina ed altri cercarono di legiferare in merito (5). In generale ha primeggiato in Francia, fino a pochi anni addietro, il concetto che il Diritto d'Autore miri soltanto alla speculazione commerciale, lasciando da parte «les questions susceptibles d'inte-

---

(1) La teoria del Kohler è stata combattuta da seguaci della teoria detta monistica (monistische Theorie), che è la più moderna.

Secondo questa, è assurdo escludere dal quadro del Diritto d'Autore le facoltà di ordine personale che competono all'autore come tale, e che, come quelle di ordine patrimoniale, si riferiscono all'opera creata.

Il Diritto d'Autore non può essere scisso e nulla vieta di comprendere nel contenuto del diritto, facoltà di ordine patrimoniale e facoltà di ordine personale.

(2) Partendo dal concetto iniziale che il Diritto d'Autore sorga da un atto intimamente personale, come quello della creazione dell'opera dell'ingegno, e che tutte le facoltà che il diritto riconosce a favore dell'autore si ricolleghino in sostanza al diritto originario dell'autore di tenere segreta o di comunicare al pubblico l'opera da lui creata, il Gierke costruisce il Diritto d'Autore non come diritto patrimoniale che cada sopra un bene economico, ma come un diritto della personalità dell'autore.

I diritti esclusivi che la legge concede all'autore non alterano questa figura fondamentale, perchè non hanno necessariamente un fine economico, servendo anche alle opere della personalità, nè può alterarla la trasferibilità di questi diritti, perchè non è assoluta; e pertanto non esclude il mantenimento della signoria generale dell'autore.

(3) Morillot: De la personnalité du droit de publication qui appartient à un auteur vivant; De la protection accordée aux oeuvres d'art (pag. 108 e seg.).

(4) Potu: Le droit moral de l'auteur sur son oeuvre.

(5) Subito dopo la fine della guerra il Plaisant presentò alla camera un disegno di legge sul diritto morale, ma questo progetto rimase sterile di risultati.

resser l'amour propre de l'auteur, sa gloire.....» (1).

In Italia Piola-Caselli (2), lo Stolfi (3) ed altri (4), se ne erano largamente occupati nelle loro opere, e già nella formazione della vecchia legge del 1865 Antonio Scialoia aveva bene avvertito il contenuto personale del Diritto d'Autore, però con restrizioni, poichè questo problema non era ancora maturo.

Infine in occasione della Conferenza diplomatica di Roma sono stati intensificati gli sforzi per il riconoscimento del diritto morale degli autori e si è formato un nuovo articolo (art. 6 bis) indipendentemente dai diritti patrimoniali spettanti all'autore (5).

88. — Il diritto personale o morale non è in realtà che il diritto appartenente a ciascuno di proteggere la sua personalità.

L'opera letteraria ed artistica è una manifestazione dell'attività umana e, come tale, deve aver protezione dalla legge. «Il diritto morale - afferma Jules Lermina nella relazione per il progetto della legge tipo presentato al Congresso di Parigi nel 1900 - è l'essenza medesima della proprietà letteraria ed arti-

---

(1) Renouard: Traité des droits d'auteur ecc. (Paris 1838) pag. 350.

(2) Piola-Caselli: op. cit. pag. 516 e seg.

(3) Stolfi: Op. citate.

(4) Cfr. Ferrara: L'esecuzione del Diritto d'Autore; Foà: Il diritto morale dell'autore sulle opere dell'ingegno; Rotondi: Per la tutela del diritto morale dell'autore.

(5) «Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'oeuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de la dite oeuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Il est réservé à la législation nationale des pays de l'Union d'établir les conditions d'exercice de ces droits. Les moyens de recours pour les sauvegarder seront réglés par la législation du pays où la protection est réclamée».

stica, ne è il substratum e resta attaccato in modo indelebile alla personalità attiva e pensante dell'autore. Il fatto di aver creato un'opera conferisce all'autore un diritto contro il quale nessuna presunzione contraria può prevalere, diritto sul contenuto e sulla forma, che può essere rivendicato in ogni stadio della lite e che dovrà essere rispettato in tutta la sua pienezza».

Infatti, far conoscere la propria opera è assumersi una responsabilità morale verso la Società, poichè l'autore trasfonde nel suo lavoro qualche cosa del suo cervello, della sua anima, si sottomette al giudizio del pubblico, si espone alle critiche e molte volte stà in gioco la sua vita, poichè, dall'opinione e dal giudizio del pubblico, dipende la gloria e il suo successo od anche il suo discredito.

Soltanto l'autore ha il diritto di correre a lato di questa fortuna.

Divulgando l'opera l'autore discopre pure la sua personalità, poichè generalmente si stima l'autore secondo il valore dell'opera e nella maggior parte dei casi si giudica pure del sentimento e dello spirito suo.

E questa sua responsabilità può essere fatta conoscere al pubblico soltanto dallo stesso autore; e d'altro lato, per assumere intera la responsabilità del proprio lavoro, deve essere assicurato che il lavoro stesso sarà dal pubblico esaminato tal quale egli lo ha prodotto, nella sua integrità.

Ed anche nelle leggi interne degli Stati troviamo accenni o la completa protezione del diritto morale: la legge degli Stati Uniti del 4 marzo 1909, all'art. 4; l'art. 14 della legge boliviana del 29 ottobre 1909; l'art. 15 della legge greca del 16 luglio 1920; gli art. 11, 12, 13, 16 della legge tedesca, e gli art. 8 e 11 della legge concernente il diritto sulle opere figurative; l'art. 3 della legge marocchina del 23 giugno 1916; l'art. 25 n. 2 della legge canadese del 4 giugno 1921; la legge

rumena del 28 giugno 1923 riconosce espressamente agli autori un diritto morale ed un diritto pecuniario, e così pure la legge polacca del 29 marzo 1926, ecc. ecc.

Anche per la giurisprudenza basti citare alcune recenti decisioni:

quella della Corte di Parigi del 1. febbraio 1912; quella del Tribunale della Senna del 12 marzo 1914, (1); ed altre numerose decisioni sono state emesse per proteggere specialmente il titolo dato dall'autore alla sua opera e l'usurpazione di questo è stato considerato come una lesione al diritto morale (2).

Il Trib. Civ. di Torino, con sentenza 17 marzo 1916, a proposito dell'applicazione di parole banali di una canzonetta sulla marcia trionfale dell'Aida, permise agli aventi diritto di opporsi alla riproduzione di detta marcia. Ed il tribunale definì esattamente il carattere del diritto morale (3).

Il 12 maggio 1916 il Tribunale di Milano condannò al risarcimento dei danni ed interessi l'editore di un film, il quale trattò col compositore la riproduzione di un film, ma vi introdusse pezzi che non erano di costui, inquanto il compositore era indicato come autore della musica (4).

Come si vede, molti sono i diritti riguardanti la personalità dell'autore. Noi però ci limiteremo ad alcuni per noi importanti.

89. — **Diritto di inedito.** Il diritto morale dell'autore è dunque considerato come un attributo della personalità umana, come l'opera è una esteriorizzazione di questa personalità (5).

---

(1) Gazz. Trib. 30 sett. 1914.

(2) V. Droit d'auteur 1917, 106.

(3) V. Droit d'auteur 1918, 30.

(4) V. Droit d'auteur 1918, 109.

(5) Cfr. Hainneville: op. cit. pag. 97.

Infatti, non c'è che l'autore che possa sapere se l'opera sua sia o non da pubblicare. E questo è tra i più importanti diritti personali dell'autore. Qualunque costringimento sarebbe pericoloso, perchè violerebbe flagrantemente i diritti della personalità e d'altronde sarebbe illogico affidare ai tribunali il giudizio sulla compiutezza dell'opera, il quale non può essere devoluto che all'autore.

Perciò la sua violazione offende la libertà e la personalità dell'autore.

Così già il Renouard diceva: «une première publication faite sans la participation de l'auteur viole ouvertement le plus sacre de tous ses droits, celui d'être le maître absolu de sa première émission, qui converti sa pensée privée en une pensée publique; droit éminemment respectable et qui ne touche pas seulement à des intérêts pécuniaires, puisqu'il peut engager, au plus haut degré, la réputation de l'auteur et souvent même sa conscience».

Fino a che un manoscritto è nel tavolino dell'autore nessuno potrebbe costringerlo a pubblicarlo. Anzi, se pure avesse fatto stampare il suo manoscritto, non potrà essere costretto a dare tali riproduzioni alla pubblicità, qualora voglia conservarlo soltanto per sè e per la sua famiglia.

Tale prerogativa si suole chiamare diritto di inedito e trova il suo fondamento nella libertà di pensiero.

«Ce droit, tant que l'oeuvre n'est pas publiée, a une nature si intime qu'il se confond avec la pensée» (1).

La nostra legge dice all'art. 11: «Un'opera non è edita, nel senso della presente legge, che quando l'edizione sia avvenuta col consenso del possessore del diritto d'autore».

90. — **Delitto della pubblicazione abusiva.** La

---

(1) Hainneville: op. cit. pag. 98.

pubblicazione abusiva consiste nel fatto di pubblicare, senza il consenso dell'autore, un'opera inedita.

Adunque, secondo i principi già svolti in tema di pubblicazione (1), le opere letterarie o le figurative suscettibili di riproduzione multipla meccanica, non devono essere edite o altrimenti pubblicate, le opere musicali non devono essere edite o eseguite, le opere adatte a pubblico spettacolo non devono essere edite o rappresentate, le opere artistiche non devono essere esposte o vendute.

Ad integrare il reato di pubblicazione abusiva occorrono tre estremi:

1. che l'opera non sia stata prima pubblicata,
2. che venga pubblicata da altri che non sia l'autore, in qualunque modo,
3. che tale pubblicazione avvenga senza il consenso dell'autore.

a) Il primo requisito per la esistenza del reato in esame è che l'opera non sia stata prima pubblicata. E agli effetti del reato è affatto indifferente che si tratti di un'opera letteraria, scientifica od artistica, di un'opera adatta a pubblico spettacolo o di una composizione musicale, ecc., dell'opera completa ovvero della prima stesura e degli schizzi di essa.

b) Perchè esista il reato, basta che la pubblicazione abusiva sia avvenuta in qualunque modo, in copie stampate, litografate ecc., sia o non sia stata messa l'opera a disposizione del pubblico.

c) Occorre infine che la pubblicazione dell'opera altrui avvenga senza il consenso dell'autore.

Tale requisito chiarisce il vero significato dell'aggettivo abusivo apposto a pubblicazione e mette in essere la così detta condizione di antigiuridicità speciale nei delitti.

---

(1) Cfr. n. 98.

L'autore può avere pubblicata l'opera in una forma qualsiasi, senza per es. fare eseguire la sua opera musicale.

Incorrerebbe nel reato di pubblicazione abusiva chi si facesse a rappresentarla senza averne ottenuto il consenso.

Poichè le varie forme di utilizzazione dell'opera dell'ingegno sono tutte autonome e tra loro indipendenti e, poichè costituiscono altrettante prerogative dell'autore, commette pubblicazione abusiva colui che pubblichi l'opera in forma diversa da quella adottata dall'autore.

91. — **Rivelazione del contenuto dell'opera.** Anche la rivelazione del contenuto dell'opera deve essere trattata come una lesione ai diritti dell'autore.

Infatti spetta a lui di decidere se debba o non conservare il segreto sul contenuto dell'opera prima della pubblicazione di essa.

E perciò, quando si sia prodotto danno o discredito all'autore per anticipata rivelazione del contenuto dell'opera non si può dubitare che si sia obbligati al risarcimento.

92. — **Diritto di modificare l'opera.** In rapporto all'autore si può rilevare che, dal diritto di pubblicare l'opera quando gli piace e nella forma che egli le ha data, discende l'altro diritto di modificare l'opera sua e di non permettere la intrusione di chicchessia nell'esercizio di questa importante prerogativa della sua personalità.

Questo diritto morale dell'autore presenta così un lato positivo ed un lato negativo.

Il lato positivo è quello di pubblicare e modificare l'opera sua; il lato negativo quello di impedire che un terzo la pubblichi, la modifichi o la deformi senza l'autorizzazione.

Solo l'autore può modificare la sua opera e autorizzare a dei ritocchi anche in caso di cessione (e a più forte ragione nel caso di contratto d'edizione).

Ogni modificazione, sia dell'opera originale, sia nella sua traduzione (1) non può essere consentita, senza l'autorizzazione dell'autore, anche a fine di bene o con lo scopo di miglioramento e se anche ne sia indiscutibile la opportunità.

Guai se in questa materia si apre l'adito alla distinzione, perchè una volta aperta questa porta, un'opera può perdere, con la massima facilità, il carattere peculiare che l'autore le volle dare.

I giudici non hanno da ricercare se le alterazioni portino danno alla reputazione dell'autore.

L'autore solo può apprezzare il carattere e l'importanza delle modificazioni apportate al suo lavoro (2).

93. — Il diritto di modificare l'opera spetta a tutti i collaboratori.

Non può essere, infatti, lecito ad uno solo di modificare l'opera comune, senza il consenso di tutti i collaboratori, anche quando nell'opera comune sia facile constatare che certe parti sono più specialmente dovute all'uno o all'altro dei collaboratori (3).

Il diritto in argomento si mantiene inalterato, anche quando l'autore abbia ceduto ad un terzo i diritti patrimoniali dell'opera sua.

Perciò l'editore, se voglia introdurvi modificazioni, deve chiedere il permesso all'autore, anche se le volesse fare eseguire da persona quotata nella scienza meglio dell'autore.

---

(1) Trib. comm. Senna, 9 maggio 1870, ann. 71. 99; Trib. civ. Senna, 20 febbr. 1908, ann. 1908. 271.

(2) Cass. 21 Agosto 1867, ann. 67. 310.

(3) Cass. franc. 21 febbraio 1873; app. Parigi, 12 luglio 1855, D. P. 55. 2. 256; 21 giugno 1858, S. 59. 2. 3.

Neppure agli eredi spetta il diritto di portare delle modificazioni all'opera; però questo diritto trapassa nell'erede in senso negativo, cioè potranno essi avere il diritto di tutelare l'integrità dell'opera opponendosi a qualunque modificazione che altri volesse apportarvi.

Quando l'opera sia caduta nel dominio pubblico, si può riprodurla con note ed aggiunte e si può anche non pubblicarla per intero; è però necessario che delle modificazioni fatte venga avvertito il pubblico.

94. — **Diritto di pubblicare l'opera anonima o pseudonima.** Altro diritto personale è quello di pubblicare l'opera sotto il proprio nome, anonima o pseudonima.

Già ne abbiamo parlato, ma giova ripeterlo per aggiungere in quali modi l'autore ha il diritto di proteggere la sua reputazione. Il che può fare:

1. non permettendo che un terzo si pretenda autore della sua opera;

2. non permettendo che un'opera non sua venga a lui attribuita.

Conformemente ai detti principi, si stabilisce che l'editore o il cessionario non può nè modificare nè cancellare il nome dell'autore, non può pubblicare come anonima un'opera che l'autore intende pubblicare col suo nome (1) e viceversa, non può sostituire al nome dell'autore quello di altro artista (2), ed altresì che non è lecito sopprimere il nome dell'autore, anche da opere cadute nel dominio pubblico.

---

(1) Trib. della Senna, 30 marzo 1835; Parigi, app. 17 dicembre 1838, (Gazz. Trib. 1838 e 1835); Tribunale della Senna, 11 ott. 1837.

(2) Parigi, app., 14 gennaio 1855, D. P. 86. 1. 21; 25 gennaio 1889, ann. 90. 187; Trib. Civ. della Senna, 14 dicembre 1859, ann. 60. 66.

95. — Quanto si è detto per i singoli autori, deve intendersi anche per i collaboratori.

Perciò non potrebbe la maggioranza di essi, nè l'editore, sopprimere dal titolo dell'opera un nome di un collaboratore o sostituirlo con altri (1).

Inoltre tutti i collaboratori hanno il diritto di figurare come autori dell'opera e nell'ordine tra essi prestabilito (2). D'altra parte colui che aveva promesso di collaborare intorno ad un'opera, ma poi non vi ha di fatto collaborato, ha diritto di vietare che il suo nome vi sia apposto, e può esigere che venga tolto, se già ve l'abbiano messo.

96. — **Concorrenza lecita e concorrenza sleale.** La libertà del lavoro e della concorrenza commerciale è principio universalmente riconosciuto ed ammesso, quando favorisce il miglioramento e il buon mercato della produzione.

Infatti, come abbiamo più volte ripetuto, tutto ciò che forma il patrimonio intellettuale di un popolo, tutta la coltura moderna è liberamente utilizzabile da chicchessia; il pubblico ha un vero diritto di godere delle opere che arricchiscono il suo patrimonio intellettuale ed artistico; è lecito leggere, amminare l'opera che altri ha pubblicata, prenderla come punto di partenza di studi e ricerche.

Ogni opera dell'ingegno umano risulta da una parte del lavoro e dell'attività personale dell'autore e deve contenere qualche prodotto del suo genio, del lavoro e del progresso conseguito dalle generazioni passate.

Nè, d'altronde, alcuno potrebbe impedire ad altri

---

(1) Trib. comm. della Senna, 26 giugno 1832, Gazz. Trib. 1832.

(2) Trib. della Senna, 18 nov. 1868, ann. 69. 43; 12 febbraio 1897, ann. 97. 77.

di dedicarsi ai suoi stessi studi o trattare il medesimo argomento.

La libertà di lavoro e di concorrenza, la utilizzazione del patrimonio intellettuale dell'umanità sono, dunque, innegabili nel mondo moderno.

Ma se si possono liberamente utilizzare le opere altrui, questo diritto del pubblico non può giungere fino ad usurpare la fama e la clientela dell'autore mediante la confusione delle opere sue con quelle del concorrente. In tal caso non si tratta di utilizzazione di opere altrui, ma di appropriazione illegittima di esse, poichè da una parte si cerca di ottenere fraudolentemente lo smercio delle proprie opere a danno delle altrui, sfruttando o deprimendo il valore di queste, dall'altra vi è un'orditura di mezzi fraudolenti, idonei ad indurre in tale inganno il pubblico.

Insomma, da un lato vi è l'illecito arricchimento e dall'altro il danno materiale, sia pure solo eventuale e possibile, di colui al quale si fa la concorrenza.

Di tali violazioni purtroppo non mancano esempi; ma sono state combattute dalla dottrina e represse dalla giurisprudenza, anche senza considerare se siavi stato veramente il dolo e se effettivamente ne sia derivato danno materiale all'autore. Ogni usurpazione è illecita e come tale è passibile di pena, e in questo caso anche per il principio che in fatti di tal genere non si tratta solo di regolare conseguenze economiche, ma anche e in primo luogo, di salvaguardare il così detto diritto personale dell'autore.

Se, dunque, un'opera sia caduta nel dominio pubblico, ognuno può riprodurla e spacciarla per suo conto, ma in modo da non ledere il diritto personale dell'autore, per il quale non vi deve essere limite alcuno. Concorrenza, quindi, illecita e perciò punibile, esiste ogni volta che, nello sfruttare un'opera caduta nel do-

minio pubblico, si lede in qualsiasi modo il diritto morale dell'autore.

B. Diritto di sfruttamento economico.

97. — Abbiamo visto che, oltre i diritti personali, l'autore ha, sopra la sua opera, un diritto valutabile in denaro, che forma una parte del suo patrimonio, e che a sua volta questo diritto consta di due elementi:

a) proprietà materiale dell'oggetto creato (1),

b) diritto di sfruttare il bene immateriale nella sua forma materializzata e di trarne i relativi profitti pecuniari.

Non si potrebbe considerare le opere create solo come un tesoro di piacere intellettuale, poichè anche la realtà obbliga necessariamente a registrarle come una sorgente di profitti pecuniari per quelli che sono i dispensatori, trovandosi nell'artista, che vive senza dubbio in un cerchio ideale, anche l'uomo che si trova di fronte alle difficoltà costanti e certe della vita.

---

(1) L'autore ha, dunque, la proprietà materiale sulla sua opera creata, manoscritto, statua, quadro, ecc. che è regolata secondo la legge comune.

Tuttavia anche questa proprietà sebbene non appaia differente della proprietà ordinaria, ciò nondimeno non è identica in tutti i suoi punti, poichè vi sono alcune restrizioni che non troviamo nella proprietà ordinaria.

Prima della pubblicazione dell'opera non si è ancora tradotto in atto il Diritto d'Autore, epperò spettano a questi le azioni civili e penali (per la tutela del corpo materiale). Egli, per es., potrà querelare di furto o di appropriazione indebita chi gli abbia sottratto il suo manoscritto, il suo quadro, ecc. o se ne sia indebitamente appropriato. Potrà esperimentare l'azione di deposito, di comodato, ecc. per farsi restituire il manoscritto depositato o prestato ad un amico. Potrà infine intentare l'azione di risarcimento di danni, se alcuno gli abbia prodotto del danno, facendo per. es. infrangere la statua che egli aveva modellata ecc. Come si vede, stanno nei limiti della difesa offerta del diritto comune a tutte le cose mobili.

E così Darras «Les auteurs ne sont que des simples mortels, alors même qu'ils seraient immortels. Comme les autres hommes, il sont soumis aux besoins matériels. Comment pourront-ils les contenter si vous leur refusez toute rémunération?»... (1).

E se tutti i lavoratori, dal più umile artigiano al più grande sapiente, ricevono un salario, bisogna pure che l'autore, l'artista, siano ammessi a trar beneficio dalle opere che la loro mente ha prodotto.

«Sans doute les poètes et les artistes sont les apôtres du Bien et du Beau (2), mais il sont néammoins soumis aux nécessités quotidiennes de l'existence, et si l'expérience a démontré, que bien souvent ils négligeaient leur souverainité morale lorsque leurs intérêts pécuniaires étaient en jeu, il ne faut peut-être pas leur en tenir autrement rigueur» (3).

Abbiamo l'art. 12 della legge vigente sul Diritto d'Autore, che indica, in maniera abbastanza completa, le varie prerogative degli autori sulle loro opere:

«Il Diritto d'Autore garantito dalla presente legge consiste nel diritto **ESCLUSIVO:**

1. Di riprodurre l'opera con qualsiasi procedimento;

2. di vendere, porre in vendita o altrimenti in circolazione esemplari dell'opera;

3. di recitare, rappresentare, eseguire od esibire l'opera in pubblico.

4. d'esporre pubblicamente esemplari dell'opera e di renderla pubblica in qualsiasi altro modo, finchè essa non sia divulgata».

---

(1) Darras: Du Droit des auteurs et des artistes, dans les rapports internationaux, 1887.

(2) Almeno lo dovrebbero essere.

(3) Chartier: op. cit. pag. 50.

L'art. 42, poi, stabilisce le azioni penali e civili per la violazione di detti diritti.

Come si vede le prerogative dell'autore allo sfruttamento dell'opera non si possono paragonare al diritto ampio e completo della proprietà sulle cose corporali.

Il Diritto dell'Autore è infatti soggetto a gravi limitazioni:

a) nel tempo, in quanto la massima sua durata è di 30 anni dopo la morte dell'autore;

b) nello spazio, in quanto, ad esempio, le opere degli autori svizzeri sono protette solo in Isvizzera e negli Stati aderenti alla Convenzione internazionale di Berna e americane, o che abbiano con la Svizzera trattati particolari;

c) nella sua estensione, in quanto l'autore che pubblica l'opera, la sottrae al dominio esclusivo ed ammette il pubblico ad utilizzarla.

Inoltre il Diritto d'Autore soggiace ad alcune limitazioni, che la legge ha stabilito per soddisfare le esigenze della vita pubblica, della coltura e della scienza.

Pertanto, il fatto della pubblicazione rappresenta un momento decisivo nella vita del Diritto d'Autore.

Fino a quando l'autore conserva l'opera presso di sè, ne è davvero esclusivo padrone.

Egli può tenerla per il suo godimento intellettuale ed escludere tutti dalla conoscenza e dalla vista di essa, può modificarla, correggerla, variarla finchè vuole; può finanche distruggerla. Ma quando l'ha pubblicata, l'autore viene a cedere alla collettività una cospicua parte dei suoi diritti e se è esatto che, quanto più l'opera si spande tanto più dà a lui onore e fama, è anche vero che più ampia può divenire l'utilizzazione dell'opera da parte del pubblico.

Insomma, con la pubblicazione essa entra a far

parte del patrimonio colturale che è aperto a tutti gli studiosi e che di fatto essi utilizzano e sfruttano.

98. — **Concetto di pubblicazione.** Diverso, però, è il concetto che le varie leggi hanno della pubblicazione.

L'Atto di Berlino sancisce, all'art. 4, alinea 4, che: «Par oeuvres publiées, il faut, dans le sens de la présente Convention, entendre les oeuvres éditées.

La représentation d'une oeuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une oeuvre musicale, l'exposition d'une oeuvre d'art et la construction d'une oeuvre d'architecture ne costituent pas une publication».

Vi è poi l'art. 8, alinea 2 della legge cecoslovacca, che dice:

«Un'opera è considerata come pubblicata, dal momento che è edita, un'opera musicale o scenica è pubblicata dal giorno nel quale è stata per la prima volta eseguita lecitamente in pubblico, un'opera di arte figurativa o fotografica dal giorno in cui è stata, sia essa stessa, sia per una moltiplicazione o riproduzione, lecitamente esposta per la prima volta in pubblico.

Equivale all'esposizione pubblica per un'opera di scoltura o architettura (od anche di architettura dei giardini) il suo collocamento o compimento in luogo pubblico od in luogo esposto al pubblico».

La nostra legge vigente dice all'art. 11: «Un'opera è divulgata nel senso della presente legge non appena sia resa pubblica da un atto compiuto col consenso del possessore del Diritto d'Autore.

Un'opera non è edita nel senso della presente legge che quando l'edizione sia avvenuta col consenso del possessore del Diritto d'Autore».

All'art. 12, al. 4, dice poi: «L'autore ha il diritto esclusivo d'esporre pubblicamente esemplari dell'ope-

ra o di renderla pubblica in qualsiasi altro modo finchè essa non sia divulgata».

La pubblicazione, come suona la parola e come rilevasi dalle varie disposizioni della legge, potrebbe definirsi: quel fatto esterno col quale l'autore esprime la sua determinata volontà di dare al pubblico l'opera sua ed effettivamente la rende di pubblica ragione.

Ciò premesso, si deve ritenere, che per aversi pubblicazione occorrono due elementi: uno subbiettivo, l'altro obbiettivo.

L'elemento subbiettivo consiste nella **volontà** dell'autore di fare uscire la sua opera dalla sfera del suo dominio privato per comunicarla al pubblico.

L'elemento obbiettivo consiste nella effettiva comunicazione al pubblico dell'opera dell'ingegno.

Quando l'autore abbia resa l'opera sua accessibile al pubblico, questa s'intende pubblicata.

La pubblicazione assume varie forme, secondo le varie opere dell'ingegno.

Ora, a proposito delle opere adatte a pubblico spettacolo e di quelle di arte figurativa, si disputa: per le prime, se la rappresentazione o la esecuzione di tali opere importi la loro pubblicazione, o se questa si compia soltanto con l'edizione; per le seconde, se basti la loro esposizione in una mostra di belle arti, nella vetrina di un venditore d'oggetti artistici, ecc., ovvero occorra la loro riproduzione per mezzo della fotografia o di altri processi meccanici.

Riguardo alle sculture e alle pitture, pare che la pubblicazione possa ritenersi stabilita sia dalla alienazione, sia dalla pubblica esposizione.

Non dissimuliamo che questa potrebbe essere fatta soltanto allo scopo di avere il giudizio del pubblico su di esse, riservata la facoltà di modificarle, ritirarle ad anche distruggerle, ma ciò non esclude che,

con tale fatto, l'autore abbia dato volontariamente all'opera sua completa pubblicità (1).

Le opere adatte a pubblico spettacolo non sempre vengono edite, ma possono essere pubblicate in due modi: con la stampa e modi simili di riproduzione, ovvero con la rappresentazione (2), con la esecuzione, possono venir diffuse per telefonia, radiotelefonia e procedimenti meccanici analoghi.

Questi due modi di pubblicazione, benchè affatto diversi tra loro, non di meno sono equiparati (3).

Così pure lo Scialoja parlando della rappresentazione: «E' qualche cosa che equivale ad una pubblicazione sui generis, non dell'opera letteraria come libro, ma dell'opera letteraria come invenzione ed azione».

Rosmini pure dice che: «La produzione sulla scena, sia delle opere drammatiche, sia delle musicali, è il modo più acconcio e completo di pubblicarle; nessuno, per quanto perito in arte, oserà pronunciare, alla semplice lettura, un giudizio assoluto sul merito di una produzione teatrale; imperocchè gli manca sempre l'elemento vivo, l'elemento essenziale dell'interpretazione, gli effetti, i colori dell'azione (4).

100. — Certamente la questione della pubblicazione, che era essenziale allorchè la durata del Diritto d'Autore dipendeva dalla prima pubblicazione, perde oggi molto della sua importanza, poichè la durata è determinata sulla vita dell'autore.

Il legislatore italiano all'art. 9 della legge sul Diritto d'Autore distingue le facoltà comprese nel dirit-

---

(1) Rosmini: op. cit. 106.

(2) Cfr. Gastambide: op. cit. lib. II, § 1, n. 203, pag. 23.

(3) Rosmini: op. cit. 106.

(4) Rosmini: op. cit. 106.

to di rappresentare da quelle derivanti dal diritto di pubblicazione, ed enumerando queste ultime (3. capoverso), parla soltanto della pubblicazione vera e propria con esclusione di qualsiasi accenno alla esecuzione pubblica: «La facoltà di pubblicare comprende l'uso delle stampe, della litografia, del poligrafo e di altri simili mezzi e procedimenti; la trascrizione di improvvisazioni, letture e insegnamenti orali, anche se tenuti in pubblico, mediante la stenografia, la dattilografia o altrimenti; la recitazione in pubblico di scritti o discorsi».

E tanto all'art. 8, quanto all'art. 26, distingue la pubblicazione dalla esecuzione o rappresentazione (1).

Invece, dovrebbe ritenersi altrimenti per la esposizione delle opere d'arte figurativa; infatti, la legge non dice nulla in proposito, per cui, se la esposizione non costituisse pubblicazione, i termini di durata del diritto non si applicherebbero alle opere d'arte figurativa che non fossero mai state riprodotte.

Inoltre, per analogia con quanto stabilisce la su riportata disposizione a proposito delle recitazioni in pubblico di scritti o discorsi, può ritenersi che il legislatore abbia compreso nella espressione «pubblicazione» anche la esposizione pubblica.

La nostra legge sul Diritto d'Autore pare non faccia coincidere l'edizione colla pubblicazione. Parla di «divulgazione».

«Un'opera è divulgata nel senso della presente legge non appena sia resa pubblica da un atto compiuto col consenso del possessore del Diritto d'Autore.

Un'opera non è edita nel senso della presente legge che quando l'edizione sia avvenuta col consenso

(1) Cfr. Foà: op. cit. pag. 40.

del possessore del Diritto d'Autore». (1).

Dice poi che «l'autore ha il diritto esclusivo di esporre pubblicamente esemplari dell'opera o di renderla pubblica in qualsiasi altro modo finchè essa non sia divulgata» (2).

E trattando della durata della protezione, dice che «l'opera divulgata vivente l'autore, spira trent'anni dopo la sua morte» (3).

Risulta chiaramente da ciò che divulgare l'opera vuol dire renderla pubblica e che la pubblicazione è ben distinta dall'edizione.

Così si può ben ascrivere alla pubblicazione la rappresentazione e l'esecuzione pubblica, la esposizione in una pubblica mostra, nella vetrina di un venditore di oggetti artistici, ecc.

Con tali fatti (4) l'opera è portata a conoscenza del pubblico, anche se non così completamente ed ampiamente come avviene quando è stampata e messa in vendita.

Ma si tratta di quantità, non di qualità, il che non può influire per far esulare i fatti suddetti dal concetto della pubblicazione (5).

D'altronde, la stessa stampa può non valere pubblicazione dell'opera. Ciò avviene quando l'autore faccia tirare di questa un numero determinato, destinato, non già al pubblico, ma ad una ristretta cerchia di amici e soltanto per averne un giudizio. In tali casi mancano i due requisiti, subbiettivo ed obbiettivo, della pubblicazione.

---

(1) Art. 11 alinea 1 e 2.

(2) Art. 12 n. 4.

(3) Art. 36.

(4) Bisogna però, come detto, ritenere che occorre l'elemento subbiettivo ed oggettivo.

(5) Cfr. Stolfi: op. cit. pag. 429.

101. — **Diritto di spaccio e spaccio abusivo.** Giunti a questo punto, possiamo esaminare quali siano i diritti dell'autore e quali quelli del pubblico dopo che la pubblicazione è seguita.

L'autore può, dunque, usare tutte le varie forme di pubblicazione dell'opera sua, come e quando gli piaccia, perchè si tratta di facoltà riservate esclusivamente a lui.

Il pubblico, con la pubblicazione dell'opera, è messo in grado di giovarsi liberamente delle idee in essa espresse. La forma, che l'autore diede alle sue idee, resta inalterata, ma le idee diventano patrimonio comune dell'umanità.

Adunque, all'autore spetta il pubblicare, riprodurre e spacciare le copie dell'opera, per trarne un guadagno industriale e commerciale, il che si ottiene nel miglior modo con la stampa dell'opera.

Al pubblico, poi, è lecito usare liberamente dei concetti dell'autore per assimilarli e farne oggetto di nuovi studi e nuove ricerche.

Come si è già detto, la legge vigente ha espressamente riconosciuto all'autore il diritto di spaccio.

Ad integrare il reato di spaccio abusivo, non occorre che l'agente abbia conseguito lucro dallo spaccio.

Basta che ne abbia avuta l'intenzione, la quale resta per se stessa provata con la messa in circolazione dell'opera, con l'entrata di essa nella sfera di attività di una impresa industriale.

L'autore può agire contro l'abusiva messa in vendita delle copie dell'opera, senza attendere che le singole vendite si siano verificate.

Il reato è perfetto nel momento in cui si offre in vendita al pubblico o si distribuisce gratuitamente l'opera che non si aveva il diritto di spacciare, anche se il libraio o l'editore di musica non ne abbia venduta alcuna copia od esemplare.

102. — **Diritto di riproduzione in generale e riproduzione abusiva.** La legge riconosce all'autore il diritto esclusivo di riprodurre l'opera con qualsiasi procedimento. L'autore può sfruttare il diritto di riproduzione esso stesso e farlo sfruttare da altri.

Raramente egli lo può fare, perchè la messa in vendita dell'opera e il suo lanciamento nel pubblico esigono capitali ed una organizzazione ch'egli non possiede.

E' molto più frequente il caso che esso si rivolga ad un editore e faccia con lui un contratto col quale lo incarica di eseguire tutte le operazioni necessarie per la riproduzione della sua opera: e questo è il contratto di edizione (1).

Coloro che contrastano la legittimità del Diritto d'Autore, negano che l'autore possa ragionevolmente conservare il diritto esclusivo di riprodurne le copie dopo averla pubblicata.

E a sostegno della loro asserzione deducono che il pensiero non deve nè può essere materia di alcuna specie di diritto esclusivo e che, pubblicata l'opera, destinata cioè all'uso di tutti, non sia lecito all'autore conservare su di essa alcun diritto esclusivo di riprodurla o di impedire la riproduzione.

L'autore, che è proprietario del corpo che ha creato, si può limitare a pubblicarlo; ovvero può anche riprodurre o far riprodurre la sua opera per trarne altri vantaggi.

E giustamente è stato conferito all'autore il diritto esclusivo di riproduzione, perchè, altrimenti, ognuno potrebbe acquistare un esemplare dell'opera, e riprodottala, gettarla sul mercato, togliendo così all'autore i profitti cui meritatamente ha diritto.

---

(1) Numerose Nazioni hanno regolato il contratto d'edizione: Austria, Cod. civ.; Germania, legge del 19 giugno 1901; Belgio, 28 Giugno 1880 e 22 Marzo 1886; Olanda; Ungheria; Italia; Norvegia; Portogallo; Svezia; Svizzera art. 372 e seg. Cod. Obbl.

L'acquirente di un esemplare dell'opera può ritrarne tutte le utilità di cui è capace, ma non potrebbe lo stesso invadere la sfera giuridica riservata all'autore, poichè il diritto di riproduzione spetta intero ed indiminuito all'autore.

Insomma, non è lecito ad altri, fuorchè all'autore, la riproduzione dell'opera a scopo di spaccio, con qualunque mezzo essa avvenga; non è lecito ad altri, fuorchè all'autore, riprodurre in edizione economica l'opera già pubblicata in edizione di lusso e viceversa, mutarne il formato e la dimensione, incorporarla in un trattato generale, o pubblicarla a parte, ecc.

Tutti i mezzi di riproduzione sono riservati all'autore, quindi ogni riproduzione illecita costituisce contraffazione.

a) Il primo requisito della riproduzione abusiva o contraffazione è che l'opera sia tutelabile.

Se, infatti, essa non fosse protetta dalla legge, potrebbe venire impunemente riprodotta da chicchessia.

b) L'opera deve essere già stata pubblicata dal suo autore o avente diritto.

Quando l'opera non sia stata ancora pubblicata, s'incorre del delitto di pubblicazione abusiva, già illustrato.

c) E' necessario e sufficiente che l'opera sia riprodotta materialmente senza che se ne abbia il diritto, per qualsiasi scopo ed in qualsiasi forma.

Non occorre proprio che sia riprodotta tutta l'opera: vi è contraffazione anche quando la riproduzione sia parziale, anche se il contraffattore abbia trafusa l'opera altrui nella propria, anche se in tale lavoro abbia apportato dei piccoli cangiamenti all'opera altrui. Come bene osserva il Pouillet, «est-ce que celui qui, ayant volé de l'argent, le mêle avec son propre argent, cesse pour cela d'être un voleur?» (1).

(1) Pouillet: op. cit.

Anche le forme della riproduzione non hanno alcuna influenza sulla determinazione del reato.

Il reato si consuma comunque avvenga la riproduzione, con gli stessi mezzi dell'opera contraffatta o con mezzi diversi. Ciò risulta non solo dalla lettera, ma anche dallo spirito dell'art. 42, lett. a, che parla espressamente di riproduzione con qualsiasi procedimento e mira a vietare la usurpazione della individualità dell'opera, senza riguardo alla forma con cui si attua.

Quasi sempre alla contraffazione corrisponde un atto doloso; tuttavia non è escluso che vi siano dei casi nei quali il riproduttore può avere agito in buona fede.

Può, per. es., avere avuto la convinzione che l'opera fosse già caduta nel dominio pubblico; che egli avesse il diritto di riprodurla nuovamente, per effetto della convenzione conchiusa con l'autore; può altri, asserendosene l'autore, avergli concessa la facoltà di riprodurla, ecc.

In tali casi manca nel riproduttore la coscienza di violare il diritto altrui e quindi non si può parlare di dolo.

La conseguenza di ciò è che il fatto del riproduttore è puramente colposo e si potranno applicare ad essa le ordinarie sanzioni del diritto civile.

d) Infine, occorre che la riproduzione dell'opera non sia avvenuta col **CONSENSO** dell'autore.

Per altro, non si può dire che sussista tale consenso, quando l'editore non abbia osservata una norma pattuita con l'autore perchè potesse compiere la detta riproduzione.

103. — **Riproduzione sonora e la licenza obbligatoria.** Dal principio, che spetta all'autore pubblicare la sua opera, sotto la forma che gli sembri più opportuna, segue che spetta all'autore, non solo il diritto

alla riproduzione stampata, incisa o litografata dell'opera sua, ma anche a quella che si chiama riproduzione sonora, e che si ottiene imprimendo l'opera musicale in dischi, cilindri, cartoni, rulli, che, applicati agli istrumenti meccanici, danno l'esecuzione dell'opera così come è stata interpretata da un maestro, da un cantante, da un'orchestra, ecc.

Che anche la riproduzione sonora sia riservata all'autore, non può essere oramai più oggetto di contestazione, poichè la legge, art. 12. comma 1, dà all'autore il diritto ESCLUSIVO di riprodurre l'opera con qualsiasi procedimento, e questo diritto si riferisce tanto all'opera variata quanto alla invariata.

Per di più l'art. 13, comma 2 e 3, dice che questo diritto esclusivo di riprodurre l'opera comprende specialmente il diritto:

a) di adattare l'opera ad istrumenti che servono a recitarla o eseguirla meccanicamente;

b) di riprodurre l'opera mediante la cinematografia e per mezzo di un processo analogo.

L'adattamento di un'opera ad un istrumento che serve a recitarla o eseguirla meccanicamente è, dunque, un privilegio dell'autore. E' il principio sancito dall'art. 13 al. 1. n. 1. della Convenzione di Berlino.

Però l'alinea 2 dell'art. 13 della Convenzione di Berlino permette alle legislazioni interne di determinare delle riserve e condizioni all'applicazione di detto principio.

Perciò l'eccezione sancita dalla legge federale vigente speciale, in virtù della facoltà concessa dall'art. 13, alinea 2 della Convenzione di Berlino, consiste nell'istituto della **licenza obbligatoria** retto dagli art. 17 a 21 della legge speciale, vale a dire nell'obbligazione dell'autore di autorizzare, in determinate ipotesi, un adattamento della sua opera a strumenti meccanici contro il pagamento di una equa indennità.

Però, per avere la condizione della licenza obbligatoria, bisogna che l'autore abbia autorizzato volontariamente, o all'interno o all'estero, un terzo ad adattare l'opera ad istrumenti musicali che servono ad eseguirla meccanicamente, ed occorre ancora che il richiedente **abbia** un'azienda industriale nella Svizzera (art. 17).

La legge svizzera speciale riconosce, dunque, questo diritto esclusivo all'autore e se ammette la licenza obbligatoria, col presupposto che chi la chiede abbia un'azienda industriale nella Svizzera, ha unicamente per iscopo di proteggere l'industria svizzera.

La licenza obbligatoria comporta in secondo luogo il diritto di eseguire l'opera in pubblico per mezzo degli stessi istrumenti, diritto espressamente sancito dall'art. 21 della legge speciale, quando l'adattamento di un'opera a strumenti meccanici sia lecito secondo gli art. 17 a 20, e di ciò mi occuperò a suo tempo (1).

Le forme della riproduzione si vanno man mano perfezionando e ampliando coi progressi della scienza.

Tutte queste varie forme di riproduzione, orale, tattile, visiva, sonora, industriale, spettano all'autore dell'opera, il quale potrà usare di tutte o di parte di esse secondo che meglio gli aggrada.

---

(1) Cfr. n. 106.

CAPITOLO X.

DIRITTO DI ESECUZIONE PUBBLICA DELL'OPERA ED ESECUZIONE ILLECITA

A. Diritto d'esecuzione.

104. — Infine l'autore ha il diritto ESCLUSIVO di recitare, rappresentare, eseguire od esibire l'opera in pubblico (art. 12 n. 3).

Quali sono le opere che conferiscono all'autore tale diritto?

In generale tutte quelle suscettibili di interpretazione, non solo quelle che sono particolarmente destinate alla scena, (come i pezzi di teatro, dramma, commedia, opera, ecc., le opere musicali, coreografiche, ecc.), ma tutte quelle che, anche accidentalmente possono essere riprodotte «par le geste ou par la parole» (1).

E, come abbiamo già visto, **qualunque** produzione intellettuale, per quanto modesta e di poca importanza, è opera dell'ingegno, protetta dalla legge la quale non fa distinzione di merito.

Noi tralasceremo di dare una lista variante di questi diritti, poichè, col progresso della scienza, appariscono ogni giorno nuovi mezzi e forme di riproduzione che sono caratterizzate, dal punto di vista dell'esercizio del Diritto di Autore, specialmente dal modo diretto e collettivo nel quale l'opera è comunicata.

---

(1) Cfr. Hainneville: op. cit. pag. 236, e gli autori citati dallo stesso; Blanc p. 210; Pouillet n. 748.

Noi non troviamo più, come nelle forme di riproduzione che abbiamo fin'ora considerate, una moltiplicazione di corpi materiali, ciascuno dei quali viene trasferito, mediante lo spaccio, nella sfera patrimoniale del singolo individuo, in maniera che questi possa isolatamente, nel proprio ambiente domestico, fruire dell'opera intellettuale; ma si porta a conoscenza l'opera dell'ingegno per mezzo dell'udito e della vista.

E noi ci limiteremo a chiamare questa forma col nome di «rappresentazione o esecuzione», comprendendo TUTTI i mezzi possibili ed immaginabili di trasmettere al pubblico l'opera con mezzi non materiali.

Con la rappresentazione o l'esecuzione delle opere drammatico-musicali, melodie ecc., non si trasferisce, dunque, a chi (raccolta più o meno grande di pubblico) assiste allo spettacolo (1) la proprietà materiale dell'opera.

---

(1) Molte volte si usa la parola spettacolo o rappresentazione; ma come la massima dottrina vuole, queste parole sono usate preferibilmente per il loro *senso largo.*

Pouillet adopera la parola «spectacle» usata dal codice penale francese ed osserva che non vi è nessun dubbio che questa parola debba essere interpretata nel senso lato.

Spettacolo significa pure esecuzione pubblica dell'opera.

Invece di essere i caratteri della stampa che esprimono per gli occhi il pensiero dell'autore, può essere la voce degli artisti, il suono degli strumenti, che la portano alle orecchie degli spettatori.

E' sempre il diritto esclusivo della riproduzione dell'opera che è riservato all'autore, sotto qualsiasi forma esso si riproduca. (Pouillet: op. cit. 800).

E Calmels:

«On doit entendre pour représentation toute reproduction d'un ouvrage en public à l'aide de la parole et du geste» (pag. 225).

E dalla giurisprudenza rileviamo che «per rappresentazione bisogna intendere qualunque mezzo col quale si riproduce ed eseguisce un'opera davanti al pubblico», e questa espressione della legge si applica meravigliosamente alle composizioni musicali

(continua)

Con gli antichi mezzi di rappresentazione, esecuzione, il pubblico doveva essere presente; oramai i mezzi moderni di diffusione meccanica (radio, telefono, cinematografia) possono far conoscere l'opera ad un pubblico assai numeroso e sparso in tutto il mondo.

Ciò dimostra, nella maniera più indiscutibile, come la enorme importanza dei diritti in esame sia per diffondere ovunque la fama dell'autore, sia per sfruttare economicamente l'opera dell'ingegno. Di qui la necessità di estendere i diritti **esclusivi** a queste nuove forme, comprendendole sotto il regolamento dei diritti esclusivi di esecuzione e di rappresentazione.

105. — Come si è rilevato a proposito del diritto di riproduzione, è riservato all'autore il **diritto esclusivo** di rappresentazione ed esecuzione pubblica dell'opera sua, laddove spetta a chiunque di eseguire o rappresentare per suo godimento personale l'opera altrui. Di qui l'importanza di determinare quando si abbia pubblicità e di questo mi occuperò in altra parte.

Invero non vi sono caratteristiche cosi peculiari, che consigliano a dare ai diritti in esame un regolamento giuridico diverso da quello di riproduzione, sia per ciò che attiene alla sua esistenza sia per quanto riguarda alla durata.

Vero è che la estrinsecazione delle due forme del Diritto d'Autore è diversa per le diverse facoltà, ma ciò non può consigliare il legislatore a regolarle distintamente, perchè unico è il loro fondamento.

---

che si eseguiscono ed alle opere drammatiche che si riproducono, sia col recitarle sia con lo spettacolo. (Trib. corr. della Senna, 15 febbraio 1822).

Cfr. ancora: Cass. 22 gennaio 1869, ann. 69. 408; Cass. 23 febbraio 1859, ann. 60. 23; Trib. Amiens, 24 dicembre 1882, ann. 82. 121; Trib. civil de Phillipeville, 10 luglio 1930; Tribunal correctionnel de la Gironde, 18 Maggio 1928; Cour d'Appel de Bordeaux (4. chambre), 25 luglio 1928.

Una sola differenza si estrae dalla loro estrinsecazione, ed è che il cessionario del diritto di riproduzione non può ritenere che gli sia stato implicitamente ceduto anche il diritto di rappresentazione o esecuzione.

Ciò la nuova legge italiana ha esattamente compreso agli art. 8 e 9. Infatti essa ha assimilato correttamente il diritto di proiezione cinematografica al diritto di rappresentazione (art. 9, 1. comma) e al 3 comma la facoltà di diffondere comprende l'uso di tutti i mezzi di diffusione meccanica, come il telefono, la radiotelefonia ed altri procedimenti analoghi.

La nostra legge svizzera sul Diritto d'Autore all'articolo 12, 3 comma, riconosce all'autore il diritto ESCLUSIVO di recitare, rappresentare, eseguire od esibire l'opera in pubblico e qui è da comprendere tutte le possibilità con le quali si trasfonde l'opera al pubblico.

106. — E, come già parlammo a suo tempo, la licenza obbligatoria comporta pure il diritto di eseguire l'opera in pubblico per mezzo degli strumenti che servono a recitarla o eseguirla meccanicamente (grammofoni, cinematografo, granofoni, pianole, ecc. ecc.). Questo diritto è sancito espressamente dall'art. 21 della legge vigente, ma solo quando l'adattamento di un'opera a strumenti meccanici sia lecito secondo gli art. 17 a 20; e ciò è pure menzionato dall'art. 13, al. 2, in fondo, della Convenzione di Berlino: «mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies»; ma gli art. 17 a 20, che trattano del sistema della licenza obbligatoria, prevedono delle condizioni speciali per l'adattamento dell'opera a strumenti meccanici: che il richiedente possegga **uno stabilimento industriale nella Svizzera.**

A questa condizione è concessa l'esecuzione dell'opera per mezzo di detti istrumenti; in caso contrario risulta il diritto esclusivo dell'autore.

Questo è pure confermato da una sentenza del Tribunale Federale (1), riguardante le esecuzioni in un cinema sonoro di Ginevra.

Infatti il proprietario di questo cinematografo pretendeva che, secondo l'art. 21 legge federale, avesse il diritto di eseguire in pubblico l'opera prodotta sul film.

Ma il Tribunale Federale: «Cette disposition, apportant une restriction au Droit d'Auteur, doit s'interpréter strictement.... Il est manifeste tout d'abord que le recourant ne saurait se mettre au bénéfice de la première partie de l'art. 21. Les arts. 17 à 20 qui traient du système dit de la licence obligatoire prévoient que, moyennant certaines conditions, une personne peut requérir de l'auteur, de ses héritiers ou de celui auquel l'auteur a transféré le droit d'adaptation, l'autorisation d'adapter à son tour une oeuvre musicale à des instruments servant à l'exécuter mécaniquement. Mais la première condition à laquelle la loi subordonne cette faculté, c'est qu'il s'agisse d'une personne possédant un établissement industriel en Suisse ou ayant

---

(1) Mi permetto riportare la sentenza del Tribunale Federale (cour de cassation penale) del 30 maggio 1932 sull'affare «Società degli Autori, Compositori ed Editori di musica», contro «Levy dit Lansac» direttore di cinema sonori a Ginevra. Questa sentenza conferma gli altri ricorsi fatti e sebbene questa sia di azione penale pure ci porta in modo chiaro ed integrale e a complemento come gli articoli in esame debbano essere interpretati. Ciò dimostra che, essendo questa la prima sentenza di tale genere, possa esser presa come norma.

Vedi detta sentenza all'annesso I.

Questa sentenza della Corte Penale venne confermata dalla Sezione Civile del Tribunale Federale con sentenza 12 dicembre 1933.

été mise au bénéfice de la dispense prévue à l'art. 17 al. 4.....

...Celle-ci ne concerne que les exécutions données au moyen d'instruments fabriqués en vertu d'une licence obligatoire **suisse**, sinon l'exécution reste soumise à l'application de la règle générale, c'est-à-dire est subordonnée au consentement de l'auteur, et cela même si le pays de fabrication fait partie de l'Union. (art. 13 al. 2 e 4 Convention revisée à Berlin)».

Chiarissima appare detta sentenza, e, come si vede, toglie qualunque dubbio sulla interpretazione dell'art. 21 della legge federale e sull'art. 13 della Convenzione di Berlino.

Quando, adunque, l'adattamento di un'opera a strumenti meccanici (e qui si comprendono tutti gli strumenti meccanici che servono a recitare o eseguire l'opera) sia lecito secondo gli art. 17 a 20, quest'opera potrà solo essere eseguita in pubblico, senza ulteriore autorizzazione, se detti istrumenti sono fabbricati da chi abbia una azienda industriale nella **Svizzera;** in caso contrario è necessario chiedere l'autorizzazione per l'esecuzione dell'opera et «cela même si le pays de fabrication fait partie de l'Union».

E troviamo l'art. 42 che dà le azioni penali e civili contro i violatori del diritto esclusivo di esecuzione o rappresentazione dell'opera.

B. Esecuzione o rappresentazione abusiva.

107. — I requisiti del delitto di rappresentazione od esecuzione abusiva sono i seguenti:

a) deve trattarsi di un'opera adatta a pubblico spettacolo, già pubblicata e rappresentata.

b) deve trattarsi di rappresentazione o esecuzione pubblica.

c) Tale rappresentazione deve essere avvenuta senza **l'autorizzazione** dell'autore.

I. — Primo requisito dell'esecuzione abusiva.

108. — In primo luogo per aversi il delitto di rappresentazione abusiva si deve trattare di opera adatta a pubblico spettacolo, nel senso più lato di questa parola, di qualunque natura essa sia.

Son perciò protette TUTTE le opere, anche le pantomine, le azioni coreografiche, i monologhi, i pezzi di opere, i brani musicali (1).

Anche il merito dell'opera e la destinazione non influiscono sulla protezione.

La legge tutelando gli autori delle opere dell'ingegno non fece distinzione di merito ed i diritti sono assicurati tanto alla più modesta e volgare produzione quanto al capolavoro.

D'altra parte non si può neppure vedere come il merito dell'opera debba essere preso in considerazione, poichè per determinare il limite della protezione in questo caso bisognerebbe darsi al giudizio dei tribunali. Ora, come fa osservare la Corte di Parigi (2): «la faculté déférée aux tribunaux de prende pour règle de decision, quand l'auteur d'une composition musicale se plaindrait d'une usurpation de son droit, la dimension de l'oeuvre usurpée, ne manquerait pas de conduire aux plus injustes résultats».

La legge protegge, dunque, il tango più banale come la sinfonia più importante, dal momento che vi

---

(1) Il numero delle sentenze a questo riguardo è tale che non si potrebbe citarle tutte. Ci limiteremo a citare le più importanti decisioni.

Corte di Parigi, 11 aprile 1853, D. P. 53. 2. 130; Corte Parigi, 19 aprile 1845, D. P. 45. 2. 85; Tribunale civ. della Senna, 14 gennaio 1852, D. P. 53. 5. 382; Parigi, 12 luglio 1855, S. 55. 2: 595.

(2) Corte di Parigi, 11 aprile 1853 (D. P. 53. 2. 130): «la loi ne mesure point sa protection à la longueur de la production; ses dispositions son générales».

è produzione originale e individuale; la legge protegge l'esecuzione di un'aria isolata scelta da un'opera come pure l'esecuzione integrale di quest'opera.

Perchè si abbia rappresentazione od esecuzione di un'opera musicale portante attentato ai Diritti d'Autore, non è necessario che l'esecuzione comprenda la totalità dell'opera; l'esecuzione di pezzi staccati, romanze, arie, duetti ecc., costituisce una rappresentazione parziale che cade sotto la legge (1) e ciò quand'anche il ritmo e l'estensione ne fossero alterati per appropriarli alla necessità dell'uso che ne è fatto.

Nè varrebbe ad escludere il reato la circostanza che l'esecuzione fosse data in modo imperfetto o buffonesco da **clowns** o simili; che anzi questo modo di riproduzione abusiva merita maggior riprovazione che non altri, perchè, deformando l'opera, le toglie pregio e dignità (2).

Occorre, però, che l'opera sia stata pubblicata, rappresentata o eseguita.

Se invece la rappresentazione avvenisse per la **prima volta,** senza il **consenso** dell'autore, si incorrerebbe nel delitto di pubblicazione abusiva.

II. — Secondo requisito dell'esecuzione abusiva.

109. — Il secondo requisito del delitto della rappresentazione abusiva è che si tratti di una esecuzione o rappresentazione pubblica.

1° - Esecuzione pubblica.

E qui sorgono grandissime difficoltà nello stabilire il concetto di pubblicità dell'esecuzione o rappresentazione.

---

(1) Trib. civ. Lione, 8 dicembre 1852; Paris, 12 luglio 1855, S. 55. 2. 595; Nancy, 13 agosto 1867, D. P. 68. 2. 95; Corte d'Appello d'Aix, 28 gennaio 1920, Droit d'auteur 1922 pag. 9.

(2) Trib. corr. e civ. di Venezia, 11 aprile 1880.

Come abbiamo già visto, con la rappresentazione od esecuzione dell'opera dell'ingegno, non troviamo più una moltiplicazione di corpi materiali, ciascuno dei quali venga trasferito mediante lo spaccio nella sfera patrimoniale del singolo individuo, in maniera che questi possa isolatamente, nel proprio ambiente domestico, fruire dell'opera intellettuale, ma abbiamo invece un complesso di mezzi, vuoi musicali, vuoi vocali, sussidiati o non da un apparato figurativo, coi quali si porta a conoscenza l'opera dell'ingegno per mezzo dell'udito e della vista, ad una raccolta più o meno grande di pubblico.

Abbiamo detto che il pubblico ha un vero diritto di godere delle opere che arrichiscono il patrimonio intellettuale ed artistico: il lettore di un romanzo può leggere a voce alta i punti che più lo commossero; un pianista può suonare per suo godimento un brano di musica di suo piacimento senza domandare il permesso all'autore, poichè il pianista stesso comperò per il suo uso privato la musica stessa.

Ma tali esercizi non devono e non possono aver luogo se non quando l'esecuzione dell'opera **è privata, di carattere intimo.**

Di qui la importanza di determinare quando vi sia la **pubblicità** della rappresentazione o esecuzione dell'opera altrui.

Intorno a questo carattere si trovano ancora moltissime controversie.

110. — Alcuni hanno sostenuta pubblica la rappresentazione o esecuzione se per assistervi fosse necessario il pagamento del biglietto di ingresso.

Però è stato risposto che a certi concerti si assiste senza pagar nulla, ma non vi è alcuna ragione per ri-

tenerli privati e per concedere loro la facoltà di non pagare i piccoli diritti all'autore (1).

Altri, invece, hanno sostenuto che debbono essere ritenute pubbliche solo le rappresentazioni o le esecuzioni fatte con iscopo di speculazione (2).

Ma si è obbiettato che si ritengono private alcune esecuzioni che sono invece pubbliche, come ad esempio, i concerti di beneficenza, quelli dati col fine esclusivo di servire all'arte, ecc. (3).

Per di più, ad escludere la pubblicità non basta che la rappresentazione o l'esecuzione siano gratuite ovvero fatte con iscopo di beneficenza.

Spetta all'autore se voglia rinunciare ai propri diritti. Poichè, come ben dice il Pouillet, non è permesso ad alcuno di fare la carità a spese dell'autore.

Altri, poi, hanno sostenuto che non si possa mai ritenere pubblica la rappresentazione o l'esecuzione di parte dell'opera. Ma anche tale teorica non può essere accolta, sia perchè la ragione della legge è identica, sia perchè si può bene avverare, anzi di solito accade, che si eseguisca la parte più importante dell'opera, e quindi all'autore sarebbero sottratti tutti i profitti che avrebbe potuto conseguire.

Le stesse incertezze della dottrina si erano riverberate nella giurisprudenza.

La nostra legge svizzera garantisce all'autore il DIRITTO ESCLUSIVO della esecuzione o rappresentazione pubblica della sua opera (art. 12) e prevede, all'art. 42, le azioni penali e civili ai violatori del diritto esclusivo.

Tuttavia il concetto della «pubblicità» non vi è ben delineato.

---

(1) Come ad esempio per i concerti delle bande municipali.

(2) Cfr. n. 113.

(3) Cfr. n. 114-115.

Però riferendoci alla legge del 1883, art. 11, n. 10, dove dice che «l'esecuzione o la rappresentazione di un'opera drammatica, musicale, drammatico-musicale, organizzata senza scopo di lucro anche quando una tassa d'entrata sarebbe fatta pagare per coprire le spese o per essere assimilata ad un'opera di beneficenza, non costituisce lesione al diritto di autore», ed al nostro articolo della legge del 7 **dicembre 1922** (art. 12) che dice «l'autore ha il diritto **esclusivo** della rappresentazione esibizione od esecuzione pubblica dell'opera», possiamo dire abbandonato ogni carattere speciale della esecuzione, e che solo l'autore ha il diritto **ESCLUSIVO** di rappresentazione o esecuzione dell'opera sua fatta pubblicamente.

Vediamo, dunque, di eliminare tutte le cause e gli effetti accessori per far risultare il vero concetto della pubblicità.

111. — Il criterio sostenuto da Rendu et Delorme (1) approvato da Pouillet (2) è che: se si tratta di inviti diretti e personali, la riunione ha carattere privato; se, invece, si tratta di spettatori ammessi senza invito, sia contro pagamento di un biglietto, sia gratuitamente, allora ha il carattere pubblico.

Basterebbe, così, ad escludere la pubblicità che il pubblico fosse ammesso con invito diretto e personale; e qualche volta anche i tribunali francesi hanno subito l'influenza di questa idea (3). Ma è criterio errato

---

(1) Rendu et Delorme n. 872.

(2) Cfr. Pouillet: op. cit. n. 811, pag. 791.

(3) Ad es. la Corte di Appello d'Aix, sentenza 28 gennaio 1920: «Attendu que l'huissier Gérard, qui a dressé le constat, a pu pénétrer sans être muni d'une carte à son nom...; que l'accès n'était pas donc interdit aux personnes qui ne figuraient pas parmi les invités et qui n'étaient point porteurs de cartes personnelles; que la publicité de la réunion ne serait dans ces conditions être contestée...». (Le Droit d'Auteur 1922, pag. 9).

in quanto ha il torto di essere troppo largo e di permettere abusi manifesti.

Basterebbe, infatti, mandare degli inviti in bianco a tutte le persone desiderose di assistere ad una esecuzione o rappresentazione, per poter ottenere il carattere di «privato».

Troviamo pure una sentenza della Camera Criminale della Corte di Cassazione francese (1) che considera privata la esecuzione «organisée par un cercle dans le but de distraction et bienfaisance» se solamente ed esclusivamente i soci siano ammessi a tale rappresentazione.

Come si vede, soprattutto in Francia, si sono dibattute tali questioni.

Di qui molte controversie giudiziarie, nelle quali sono state propugnate le più differenti teorie.

Però sembra che la giurisprudenza francese, e specie quella della Corte di Cassazione, propenda ad ammettere più facilmente il carattere privato di alcune rappresentazioni.

Giova infatti ricordare che la Cassazione francese aveva dichiarato esecuzione pubblica quella di una società filarmonica davanti i suoi soci, le loro famiglie

---

(1) Cass. francese, 1. aprile 1882. «Considérant.... que s'il est possible, notamment, d'attribuer un caractère privé aux concerts ou représentations théâtrales organisées par un cercle dans un but de distraction ou de bienfaisance, c'est à la condition que ces fêtes littéraires ou musicales auront été offertes aux seuls sociétaires; mais que de telles représentations prennent un caractère incontestable de publicité, lorsqu'elles sont données en présence, non seulement des sociétaires, mais encore de personnes qui, quoique nominativement invitées, ne font partie du cercle à aucun titre et n'ont, le plus souvent, soit entre elles, soit avec la plupart des sociétaires, aucun lien de relations habituelles». (D. P. 82. 1. 325).

e gli ufficiali della guarnigione, che pure vi avevano assistito senza pagamento di biglietto d'ingresso (1).

Però questo insegnamento non fu seguito, quantunque esso venisse poi temperato nel senso di ritenere privata la rappresentazione alla quale avevano assistito degli estranei, ma mercè invito personale (2).

Infatti, il Tribunale correzionale di Boulogne-sur-Mer dichiarò private le rappresentazioni date dal «Cercle de l'Union commerciale» davanti ai suoi soci ed a qualche invitato. Il detto collegio considerò «que toute personne qui a acheté des oeuvres a le droit d'en jouir non seulement par la lecture, mais encore par la représentation qu'elle peut s'en donner, ou s'en faire donner à elle même; qu'elle peut étendre son droit personnel de jouissance aux membres de sa famille et à ses amis qu'elle invite et fait assister à la représentation organisée par ses soins, soit dans la maison, soit dans tout autre lieu dont l'accès est fermé au public».

Ma la Cassazione accolse il ricorso prodotto verso tale sentenza, considerando, «que s'il est possible d'attribuer un caractère privé aux concerts ou représentations théâtrales organisées par un cercle dans un but de distraction ou de bienfaisance, c'est à la condition que ces fêtes littéraires ou musicales auront été offertes aux seuls sociétaires; qu'au contraire de telles représentations prennent un caractère incontestable de publicité, lorsqu'elles sont données en présence, non seulement des sociétaires, mais encore de personnes qui, quoique nominativement invitées, ne font partie du cercle à aucun titre et n'ont le plus souvent, soit

---

(1) Sentenza 11 maggio 1860, D. P. 60. 1. 293.

(2) Cass. 7 agosto 1863, ann. 63. 381; 22 gennaio 1869, ann. 69. 411; Crim. cass. 1. aprile 1882, D. P. 82. 1. 325; Amiens, 24 dicembre 1881, ann. 82. 122.

entre elles, soit avec la plupart des sociétaires, aucun lien de relations habituelles» (1).

In seguito, come si è già detto, la Corte di Cassazione tendeva a ritener privata l'esecuzione o la rappresentazione, anche annunziata per la stampa, purchè l'intervento fosse limitato ai soci e ad estranei invitati nominativamente (2).

Tuttavia troviamo deciso, che non vale a far venire meno il delitto di rappresentazione abusiva nè la gratuità dello spettacolo (3), nè il fatto che, invece di seguire in teatro, la rappresentazione avvenga in qualunque altro luogo (4).

La giurisprudenza germanica, invece, è stata più rigorosa. Con sentenza 15 ottobre 1908 (5), il Tribunale dell'Impero rilevava che, per esservi rappresentazione od esecuzione pubblica, bisogna che i locali ove essa ha luogo siano accessibili, non soltanto ad un piccolo numero di persone appartenenti alla stessa società e ben distinte da quelle degli altri circoli, ma anche ad altre persone, qualunque ne sia il numero e la qualità.

Infatti, questa condizione si verificava: in regola generale chiunque pagava una piccola quota, aveva la possibilità di ottenere un biglietto d'invito; non era necessario per questo di essere in relazione personale con un membro della società.

Il preteso biglietto d'invito non portava il vero nome dell'invitato e poteva essere ceduto in ogni tempo ad un terzo da colui che l'aveva prima ottenuto.

---

(1) D. P. 82. 1. 325.

(2) Cass. francese, 23 gennaio 1907, D. P. 10. 1. 429; 6 dicembre 1909, D. P. 10. 1. 496; 4 aprile 1922, Gazette du Palais 1922. 31.

(3) Cass. francese, 22 gennaio 1869, ann. 69. 408; 28 gennaio 1881, ann. 81. 228; Trib. corr. della Senna, 11 aprile 1889, ann. 89. 289.

(4) Cass. francese, 4 gennaio 1877, ann. 77. 144.

(5) Droit d'auteur 1910. 64.

In queste circostanze, la Camera penale poté ammettere che non si trattava di una rappresentazione davanti ad un circolo ristretto, omogeneo e circoscritto, ma bensì d'uno spettacolo accessibile ad un numero indeterminato di persone, e perciò «pubblico».

Venendo alla giurisprudenza italiana, possiamo dire che essa si è mantenuta nella rigorosa via, ed a mio parere molto giusta, senza però dichiararne troppo ristrettivamente il senso.

Nè lo scarso ricavo delle rappresentazioni, nè il rilievo che le udizioni fonografiche servivano di réclame per la vendita dei grammofoni, hanno indotto i giudici a ritenere private le rappresentazioni in argomento e ad ammettere che, sia pure in un circolo privato, vengano eseguite opere dell'ingegno altrui senza il **permesso** dell'autore.

112. — Infatti, le condizioni dell'ambiente sono mutate, anche per la grande diffusione della coltura letteraria e musicale. Non solo società di dilettanti, artisti, ma anche società sportive, intellettuali amano concedere ai loro soci trattenimenti musicali, ecc. E persino famiglie signorili solennizzano certe feste con rappresentazioni od esecuzioni di opere adatte a pubblico spettacolo, alle quali invitano largamente gli amici ed ammettono anche gli amici dei loro amici.

E mentre si provvede liberalmente a tutte le spese che occorrono per la rappresentazione, non si vorrebbero pagare i diritti spettanti agli autori, le cui opere vengono rappresentate ed eseguite.

Come abbiamo già detto, ciò ha saputo ben comprendere il legislatore italiano (1).

---

(1) La rappresentazione, l'esecuzione o la recitazione si considerano pubbliche, anche se gratuite, quando siano date fuori dalla cerchia ordinaria di una famiglia, di un convitto, di una scuola (art. 10, legge italiana sul D. A.).

Infatti in quella cerchia manca il carattere di pubblicità e quindi non vi è lesione del Diritto d'Autore.

Fuori di questa cerchia, dell'ordinario nucleo di persone, importano violazione del Diritto d'Autore e quindi sono vietate.

E si badi che il legislatore stesso ha adoperato l'espressione «cerchia ordinaria» a ragione veduta, per evitare, come spesso avviene, che una famiglia, per celebrare una solennità, organizzi, nella sua casa, una rappresentazione o esecuzione di opere adatte a pubblico spettacolo, e possa largamente invitare gli amici ed ammettere ad assistere a tali spettacoli anche gli amici dei loro amici. Se, però ad una rappresentazione od esecuzione data in una famiglia, in un convitto, in una scuola, fossero presenti anche persone che non facessero parte del gruppo famigliare, del convitto, della scuola, la rappresentazione od esecuzione si trasformerebbe da privata in pubblica con tutte le conseguenze di legge.

Tale disposizione non deve, però, essere interpretata troppo ristrettivamente; noi riteniamo che non possa escludersi «la cerchia ordinaria di una famiglia» solo perchè qualche estraneo assista alla esecuzione; la presenza di pochissime persone non appartenenti alla famiglia, ma legati da stretti vincoli di amicizia colla famiglia, non può togliere alla riunione il carattere di privato.

Così nella giurisprudenza italiana troviamo diverse sentenze riguardanti il concetto di pubblicità (1).

---

(1) Mi permetto riportare alcuni brani di sentenze riguardanti l'art. 10 della legge italiana del 20 novembre 1925 sul Diritto d'Autore, inquanto, oltre al dimostrare l'applicazione di detto articolo, portano principi importantissimi.

a). *Pretura di Carpi.* — ud. 26 novembre 1930.

Il Garagnani aveva organizzato e dato una festa da ballo, dove si eseguirono brani tutelati, senza aver pagato il Diritto di Autore, ed aveva fatto intervenire alla festa una trentina di persone, in grande parte estranee alla sua famiglia. Egli allegava la ignoranza della legge. *La ignoranza della legge non è causa di scusa.* Ricorrono tutti gli estremi costitutivi della contravvenzione e del delitto. Per di più, con questo intervento di persone in gran parte estranee alla famiglia, si è verificata la pubblicità

(continua)

Per fissare il criterio della pubblicità della rappresentazione od esecuzione, bisogna subito scartare il carattere del locale; poichè il carattere di pubblicità non dipende dal locale: uno spettacolo privato può

---

della festa. Ne deriva che, poichè la esecuzione data entro la cerchia ordinaria di una famiglia sfugge al diritto esclusivo dell'autore, costituendo una limitazione, l'espressione usata dalla legge non può essere interpretata che nel senso suo più rigoroso, logico e letterale; e infatti una eventuale interpretazione estensiva snaturerebbe lo spirito della legislazione speciale, che ha voluto tutelare le opere dell'ingegno nel modo più ampio ed assicurare all'autore l'esclusivo godimento del diritto. Per cerchia ordinaria di famiglia non è dubbio che debba intendersi la riunione famigliare di gente collegata da vincolo di *sangue* e di *coabitazione*. Così la esecuzione in casa del Garagnani, alla quale sono intervenute una trentina di persone in gran parte estranee alla famiglia del Garagnani, è esecuzione musicale pubblica, che richiede il pagamento del Diritto d'Autore. (cfr. Il Diritto d'Autore, Riv. Trim. anno II, n. 1).

b). Pretura di Bardi. — Ud. 28 Marzo 1930.

Con verbale 8 febbr. 1930 i RR. CC. di Bardi asserivano che la sera del 20 gennaio, in casa di certo Lusardi Domenico, si era tenuta una festa da ballo, alla quale avevano partecipato 25 persone d'ambo i sessi, tutte estranee alla cerchia ordinaria della famiglia del Lusardi ed avevano ballato al suono d'una fisarmonica (suonata da Conti Giovanni). Rinviati a giudizio, si sono difesi asserendo che non avevano ricevuto compenso alcuno dalle persone invitate, e che tutte le persone erano parenti ed amici di casa. Quest'ultimo punto fu contestato.

Adunque, si deve ritenere che fu eseguita musica protetta, e che gli invitati non formavano l'ordinaria cerchia di famiglia, per la qual cosa la festa era considerata pubblica.

I due imputati, Lusardi e Conti, furono condannati alla pena ritenuta giusta ed equa di L. 500 di multa ciascuno; nonchè alle spese processuali e di sentenza. (cfr. Il Diritto d'Autore Riv. Giur. Trim. anno I, n. 2).

c). Non può considerarsi esecuzione data nella cerchia ordinaria della famiglia, ai sensi dell'art. 10 della legge sul Diritto d'Autore, la esecuzione di musica tutelata effettuata alla presenza di più di quaranta persone anche se parenti del capo di famiglia, ma non con lui conviventi. Non è necessario agli effetti dell'ac-

(continua)

essere tenuto in un luogo pubblico ed uno spettacolo pubblico in un luogo privato (1).

Infatti, niente impedirebbe ad un artista di dare un concerto pubblico, gratuito o a pagamento, nelle sue sale private, come concerti intimi e privati possono aver luogo in sale pubbliche conosciute.

Per concludere sulla pubblicità della rappresentazione o esecuzione non bisogna, dunque, guardare al locale dove dette esecuzioni hanno luogo, bensì agli assistenti allo spettacolo, all'intimità della riunione.

Sarebbe allora sola da considerarsi privata la esecuzione o rappresentazione data davanti a persone legate da stretta parentela o da intima amicizia.

Questa idea ha trovato specialmente in Wauwermans (2) un sostenitore ardente: «Aucune des personnes assemblées dans de telles conditions n'a le droit absolu de s'y trouver, nul n'y pourrait pénétrer sans violer, non seulement la loi du domicile, mais aussi l'intimité, le sentiment du foyer».

E per non essere troppo rigorosi, riteniamo che non possa escludersi il carattere di «privato» solo perchè qualche estraneo, legato da vincoli di amicizia con la famiglia, assista all'esecuzione.

Con molto piacere possiamo riportare una sentenza della Corte Suprema di Ungheria (3), che ci dà pure il concetto della pubblicità della esecuzione o rappresentazione.

---

certamento di una pubblica esecuzione, la precisa indicazione delle persone estranee al ristretto ambiente famigliare che assistevano alla esecuzione stessa, ma è sufficiente l'accertamento della loro presenza.

(Vedi il Diritto d'Autore, Anno I, n. 4, pag. 476 e seg.; Tribunale penale di Bologna, 14 giugno 1930).

(1) E ciò fu pure giudicato dal Trib. civ. della Senna, 24 dicembre 1903, Gazz. Trib. 20 marzo 1904; Cass. francese. 22 genn. 1869, ann. 69. 411.

(2) Wauwermans: Le droit des auteurs en Belgique, n. 200.

(3) Cour suprème de Hongrie, 2 febbraio 1930, le Droit de l'Auteur, 15 febbraio 1932, pag. 21.

Infatti (1), ai termini dell'art. 57 della legge sul Diritto d'Autore ungherese, l'autore ha il diritto **esclusivo** della rappresentazione ed esecuzione pubblica dell'opera.

«La loi sur le Droit d'Auteur en attribuant à l'auteur, durant la période de protection, le droit exclusif de représenter et d'exécuter publiquement les oeuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales (art. 49) et en déclarant punissables (art. 54 à 59) les atteintes portées à ce droit exclusif, a voulu protéger l'auteur contre ces représentations et exécutions **qui depassent le cadre de la famille ou de la maison.** C'est pourquoi la notion de la représentation ou de l'exécution publique, envisagée sous l'angle du Droit d'Auteur, ne saurait embrasser uniquement les manifestations avec entrée rigoureusement libre, ou avec entrée accessible à tous moyennant une finance d'entrée. Les concerts, soirées artistiques et autres réunions organisées par de cercles, casinos, etc. groupant un certain nombre de membres sont, dès l'abord, ouvert à une trop grande quantité de personnes pour qu'on puisse les considérer comme rentrant dans le cadre de la famille ou de la maison.

Par conséquence, de telles réunions, en tant que elles interessent le Droit d'Auteur, doivent être rangées parmi les représentations ou exécutions publiques, même si elles ont lieu **dans les locaux de la societé organisatrice,** sans taxe d'entrée, et si le public est limité aux sociètaires et à leurs familles et invités» (2).

---

(1) Un club aveva dato, nei propri locali, un trattenimento senza tassa d'entrata e limitato ai soci e alle loro famiglie.

(2) E continua: «Ces délits ne peuvent avoir été commis que par les personnes phisiques qui ont organisée la représentation au nom du cercle défendeur. Mais du moment que la personne phisique, agissant au nom de la personne juridique, a violé le Droit

(continua)

Dello stesso genere abbiamo pure una sentenza della corte suprema di Polonia (1): «La reproduction d'une oeuvre sans l'assentiment de l'auteur est une activité qui porte atteinte au droit **exclusif** de l'auteur de disposer de son oeuvre». Così giudicò di una Società che, avendo dato esecuzioni nei propri locali, limitate ai soci e senza pagamento d'entrata, non si teneva ob-

---

d'Auteur en tant qu'organe de cette dernière, il convient décider que la personne juridique est aussi responsable du dommage materiel et immateriel qui résulte de l'atteinte...

... Est solidairement responsable avec tous ceux qui ont contribué à l'organisation d'une fête, le président....

... Les présidents et directeurs de sociétés sont responsables personnellement, soit qu'ils aient contribué directement à la composition du programme soit qu'ils aient simplement négligé, d'exercer au moment de cette composition, la surveillance que leur fonction leur impose....

Sont responsables tous ceux qui participent ou coopèrent, d'une manière quelconque, aux exécutions illicites. S'ils sont plusieurs à avoir contribué au même fait dommageable, leur responsabilité sera solidaire».

E le conseguenze del processo: « la cour suprême prononça la condamnation du défendeur à tous les frais et dépens».

Juristiche Person und Organe haften nebeneinander solidarisch (B. G. E. 52. 2. 3.).

Chiunque è tenuto a riparare il danno illecitamente cagionato ad altri, sia con intenzione, sia per negligenza od imprudenza (C. O. Art. 41).

Se il danno è cagionato da più persone, tutte sono tenute in solido verso il danneggiato, senza distinguere se abbiano agito come istigatori, autori o complici (C. O. art. 50. 1; 51).

Justice de Paix de Tirlemont, 10 dic. 1895.

Justice de Paix d'Anvers, 20 giugno 1923.

Justice de Paix d'Anvers, 19 mars 1931.

Cour d'Appel de Bruxelles, 1 maggio 1896.

Justice de Paix de Bruxelles, 9 luglio 1931.

Justice de Paix de Bruxelles, 22 Ottobre 1931; 29 novembre 1930; 10 luglio 1930; 2 ottobre 1899; ecc. ecc. (Marcel Walckiers, Recueil, Le Droit de l'Auteur, Anversa 1934).

(1) Cour Suprême de Pologne, 27 ottobre 1931, Droit des Auteurs n. 6, 15 Giugno 1932.

bligata al pagamento del Diritto d'Autore, per essere stata l'esecuzione di carattere privato.

Altra simile sentenza fu emanata dal Tribunale di Varsavia (1). Qui, pure, si trattava di una Società che aveva dato esecuzioni gratuite ai propri soci, ma il Tribunale di Varsavia considerò, ed a giusta ragione, pubbliche tali esecuzioni.

E, come giustamente giudicato dal Tribunale di Amsterdam (2), si devono pure ritenere pubbliche le esecuzioni eseguite su navi, battelli, treni e consimili.

Anche il Kohler considera esecuzione o rappresentazione pubblica quella che ha caratteri antitetici rispetto alla privata o domestica e che si verifica, perciò, allorchè il godimento dell'opera venga portato fuori dal circolo famigliare in guisa che, al godimento del singolo, si sostituisca quello della collettività. Pubblica è certamente una esecuzione alla quale si dia accesso senza limitazioni individuali; ma è pubblica anche l'esecuzione che si faccia davanti a persone invitate, quando gli inviti escano dalla cerchia di individui già personalmente legati l'uno all'altro. E' necessario, però, che la pubblicità vada deliberatamente al di là della cerchia personale.

Così, il diffondersi nella strada dei suoni di un concerto privato non lo rende pubblico, mentre è pubblica una esecuzione in chiesa, e per istrada, durante una serenata, una processione militare, una fiaccolata, un funerale, o quella che avviene in un giardino di pubblico ritrovo, o quella di suonatori ambulanti in locali di pubblico divertimento, ecc. ecc.

---

(1) Tribunal d'arrondissement de Varsovie, 17 - 18 marzo, 1932; Le Droit d'Auteur 1932, 15 Giugno 1932.

(2) Cfr. Il Diritto d'Autore, rivista italiana, anno I, n. 2.

2° - Scopo di Lucro e di Beneficenza.

113. — Si è pure molto discusso se il diritto fosse dovuto all'autore quando l'esecuzione o la rappresentazione fosse data senza scopo di lucro, o se tali esecuzioni potessero essere considerate come private.

Noi abbiamo già largamente visto che anche lo scopo dell'esecuzione non influisce sul concetto della pubblicità: tutte le esecuzioni, siano gratuite o a pagamento, sono di diritto ESCLUSIVO dell'autore.

Prima di tutto, dobbiamo dire che bisogna malfidarsi di quelle esecuzioni che sembrano disinteressate.

Prendiamo, per es., il caso di un proprietario di un caffè, che non faccia pagare l'entrata, senza nemmeno aumentare il prezzo delle bibite. Si potrebbe credere, a prima vista, trattarsi di concerti disinteressati, poichè nessun beneficio supplementare viene ad essere attribuito al proprietario.

Ma in realtà non è così: quello che, in fondo, cerca il proprietario, è di attirare, con questo mezzo, una clientela più numerosa e conseguentemente aumentare il consumo delle bibite, procacciandosi un supplemento di benefici, che molte volte è considerevole. Vi è, dunque, l'elemento di speculazione. Così fu pure giudicato in una sentenza della Corte d'Appello e di Cassazione di Berna del 26 maggio 1894 (1).

Questi esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito: in occasione dell'apertura di un negozio, di un bar, di una esposizione, l'organizzatore dà un concerto pubblico privo di ogni scopo di lucro, anzi, al bar, si esibiscono per due giorni gratuitamente le bibite. Deve forse l'autore soffrirne e sottostare egli pure alle stravaganze dell'organizzatore?

---

(1) «Il est manifeste que le cafetier a taché de tirer profit ces concerts, par une fréquentation plus grande de son établissement, qu'il voulait obtenir par ce moyen». (Droit d'Auteur 1898, pagina 20).

«Quelles que soient les hypothèses que l'on envisage dans cet ordre d'idée une seule solution s'impose: **le droit de l'auteur de percevoir ses droits....**» (1).

Si può dunque sostenere, senza cadere in errore di sorta, che un'esecuzione deve dar luogo al **preventivo CONSENSO** ed alla percezione dei Diritti d'Autore, anche se tale esecuzione abbia carattere gratuito, disinteressano. Il concetto della pubblicità costituisce, in cotesta materia, l'essenziale elemento rilevante dal punto di vista giuridico. E, partendo da un siffatto punto di vista, non ci stupiremo di vedere il Tribunale Civile di Nantes, con una sentenza del 14 marzo 1930, affermare che la legge del 1791 si applica all'esecuzione di un'opera musicale data in una **chiesa** (2) senza l'autorizzazione dell'autore. In codesta fattispecie è certo che il carattere di lucro faceva difetto, che l'opera, inoltre, era eseguita soltanto a titolo accessorio della funzione religiosa e che il fine perseguito era strettamente di carattere religioso. Tuttavia in codesta fattispecie ebbe efficacia decisiva appunto la nozione della pubblicità dell'esecuzione.

---

(1) V. Chartier: op. cit. pag. 203.

(2) Possiamo pure ricordare un'altra sentenza del 21 maggio 1928 del Tribunale di Nocera Inferiore. (Bollettino de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique).

...«A l'heure actuelle, la «Messe» sus-dite est comprise parmi les oeuvres protégées...

On ne peut, en outre, sérieusement contester qu'une église est un lieu public....

Il n'est pas nécessaire pour la «publicité» que le spectacle ou l'exécution soit payante, et il apparaît clairement que la gratuité ne peut exclure le payement des droits à l'auteur pour le produit de son travail, alors qu'il a le droit exclusif de production, de publication, d'exécution publique, ou alors ce serait lui voler le seul profit pécuniaire qui doit être d'autant plus grand que ses oeuvres sont d'autant plus exécutées...».

Segue la condanna a tutte spese e risarcimenti.

Meno caratteristica, ma tuttavia guidata dallo stesso principio, è la sentenza del Tribunale di Commercio di Nantes del 22 febbraio 1930, la quale ha considerato esecuzione pubblica quella data nello Stand di una fiera commerciale. Occorre, però, precisare, a questo proposito, che, nella sentenza, è detto che l'audizione in questione aveva avuto luogo nella completa assenza di ogni acquirente degli apparecchi musicali.

Si deve forse vedere in ciò una riserva che farebbe perdere a codesta esecuzione il carattere pubblico, se essa fosse stata data su richiesta ed a favore di un acquirente particolare? Siamo tentati di crederlo, ma confessiamo che siffatta restrizione non ci sembra possa essere vittoriosamente sostenuta.

In verità, se il luogo è pubblico, la presenza di un acquirente dell'apparecchio musicale non gli fa perdere un tale carattere e l'esecuzione non cessa con ciò di rimanere la stessa. Ma si può far l'ipotesi che l'audizione di un pezzo di musica determinato sia eseguito a domanda di un acquirente eventuale, desideroso di sentirlo. In questo caso certamente i dubbi sono maggiori.

Tuttavia, se si trattasse di provare simili apparecchi puramente a scopo di vendita, non si commetterebbe alcun attentato al Diritto di Autore; vi sarebbe, invece, violazione di questo diritto, allorchè si facesse funzionare tali apparecchi a scopo di pubblicità (réclame) (1).

---

(1) Vogliamo citare alcune sentenze:

Il «Tribunal Correctionnel de Nantes» con sentenza 30 giugno 1930, ha condannato un venditore di apparecchi radiofonici, poichè faceva «exécuter publiquement des oeuvres musicales faisant partie du répertoire privé de la Société des Auteurs» senza l'*autorizzazione* della stessa.

(continua)

Ma, comunque, riteniamo che sarebbe pericoloso allontanarsi da una norma che riposa sulla nozione della pubblicità.

114. — **Beneficenza.** Considerata questa prima difficoltà, passiamo alla seconda, e cioè alla presenza di esecuzioni o rappresentazioni veramente disinteressate, come quelle date gratuitamente con scopo di beneficenza, o ancora, per es., in vista di una propaganda puramente artistica.

Si pretese, infatti, che gli spettacoli e concerti dati con scopo di carità, se completamente disinteressati, non dovessero sottostare al pagamento dei Diritti di Autore.

E alcune legislazioni hanno persino ammesso formalmente questa eccezione (1).

E così dicasi delle esecuzioni in magazzini, sale, ristoranti, terrazze, giardini, anche se dette esecuzioni (sia con l'intervento di musicisti, sia con amplificatori) servissero solo a rompere la monotonia del cliente o degli aspettatori. Devesi chiedere l'autorizzazione preventiva.

La «Justice de Paix de Saint-Malo» con sentenza 19 aprile 1930, condannava un proprietario perchè aveva «exécuté publiquement dans un magasin..., à l'aide d'un appareil mécanique, des oeuvres musicales faisant partie de la Société demanderesse, et ce, sans le consentement formel et par écrit.

.... Que le lieu où le publique peut entrer et pénétrer librement, comme un magasin, est lieu public en vertu de sa nature et de sa destination même».

Nello stesso senso:

Justice de paix de Bruxelles (3° Canton), 29 novembre 1930.
Tribunal correctionnel de Poitiers, 16 aprile 1931.
Justice de Paix de Bruxelles (3° Canton), 19 settembre 1930. (Bollett. della Soc. des Aut. Comp. et Edit. de Musique 1931).

(1) Nelle leggi *prima* del 1890, e specialmente nella legge spagnuola art. 19, svizzera art. 11, olandese art. 1, si trovano delle restrizioni riguardo il Diritto d'Autore. La legge svizzera prescriveva: «L'exécution ou la représentation d'oeuvres drama-

(continua)

Ma oggi ci affrettiamo a dire che le dottrine e le legislazioni sono unanimi nell'abbandono di tale teoria e nel dichiarare che il **CONSENSO** è necessario eziandio pei concerti di **beneficenza,** non essendo lecito, per fare del bene agli uni, violare i diritti o recare del danno agli altri (1), (2).

Una sentenza del Tribunale di Vercelli del 19 giugno 1889, condannò il basso Cervini, il quale, sebbene diffidato dal rappresentante locale della Società degli Autori, aveva cantato un'aria protetta di un'opera di Verdi, in un concerto dato a beneficenza di una disgraziata compagnia di commedianti (3).

E questo errore fu ben riconoscuto anche da Darras, il quale disse, che una tale eccezione costituirebbe

---

tiques, musicales ou dramatico-musicales, organisée sans but de lucre, lors même qu'un droit d'entrée serait perçu pour couvrir les frais ou pour être affecté à une oeuvre de bienfaisance, ne constitue pas une violation du Droit d'Auteur».

Ma la legge *vigente* non fa più tale distinzione, ed a giusta ragione protegge TUTTE le esecuzioni pubbliche, qualunque ne sia lo scopo.

(1) Rosmini: op. cit. pag. 507; e l'unanimità delle dottrine.

(2) E potremmo citare un'infinità di sentenze. Ne troveremo alcune nel corso del nostro lavoro.

(3) Tribunale di Vercelli, 19 giugno 1889: «.... La legge, vietando l'esecuzione per intero o in parte dell'opera musicale costituente la proprietà altrui, non ha altro fine se non quello di garantire il legittimo esercizio del diritto di proprietà artistica..... E' ovvio che i Signori..... rappresentando ed eseguendo l'opera senza il CONSENSO.... hanno infranto quel diritto... Il diritto di disporre della cosa nel modo più assoluto ed esclusivo inchiude nella.... (autore o avente causa) il diritto altresì di trarre dalla medesima il frutto che giustamente se ne può sperare.

... *La legge non distingue al riguardo; la beneficenza e la carità non hanno autorizzato mai, nè tampoco legittimato la violazione del diritto altrui.* E del resto, se si accettassero tali distinzioni, troppo facile sarebbe la via per dar luogo a violazioni sul Diritto d'Autore...». Cfr. Rosmini: op. cit. pag. 508.

«une violation flagrante des droits essentiels des compositeurs de musique».

Così troviamo pure il Pouillet: «Cette circonstance serait indifferent et laisserait subsister le délit».

E il Blanc: «Vi sarebbe rappresentazione illegittima soltanto nel dare un concerto, dove gli uditori pagassero una retribuzione, quando pure questa colletta servisse esclusivamente a coprire le spese del concerto e non si corrispondesse all'autore il suo diritto».

E infatti sta nell'autore stesso di decidere se gli convenga di abbandonare i Diritti d'Autore per contribuire al piacere di quelli che vengono gratuitamente a sentire la sua opera, per il divertimento e per passare un certo qual tempo che non potrebbero occupare differentemente, poichè ormai, salvo in casi rari, la gente non va più al concerto col solo scopo di udire un'opera e giudicare l'autore e onorarlo, ma solo per divertirsi e passare il tempo.

E sta pure il grande principio che si deve fare la carità col proprio danaro e non col danaro degli altri.

Ora, esonerare gli spettacoli di beneficenza sarebbe come spogliare gli autori dei loro diritti e sforzarli così, in qualche modo, a partecipare loro malgrado alle intraprese caritatevoli degli altri.

Se a loro piacesse rinunciare, in tal caso, alle loro prerogative sono liberi di farlo; ma non si potrebbe forzarli. Sarebbe come pretendere dal proprietario che fornisse gratuitamente la sala nella quale si vuol dare l'esecuzione o la rappresentazione; dall'esercente che offrisse ai consumatori bibite gratuite; dai venditori, merce senza pagamento.

Non sarebbe la stessa cosa se si offrisse al pubblico della musica gratuita e non si volesse pagarne i diritti all'autore? Ma ormai le dottrine sono unanimi su questo punto.

115. — Quanto, poi, alle Società che invocano la ragione dell'essere il loro scopo essenzialmente artistico, poichè contribuenti alla diffusione dei capi-d'opera, per pretendere l'esonero dei diritti dovuti, si può dire che essi entrano nel paradossismo.

Infatti «supposant même que la composition de leurs programmes et leurs exécutions fussent toujours parfaites, ce serait servir étrangement la cause de l'art, que de ravir aux artistes créateurs le plus clair des bénéfices qu'ils peuvent retirer de leurs créations» (1).

Così anche le Società filodrammatiche, filarmoniche ed altre consimili sono soggette alle norme di legge sul Diritto d'Autore, quando un pubblico vi intervenga, non importa se per ingresso gratuito o a pagamento.

Ricordiamo la sentenza della Corte di Lucca, che condannò l'Accademia Filodrammatica di Livorno per traduzione e recita non consentita della Francillon di Dumas (2).

In maniera generale, la semplice gratuità e il disinteresse non potrebbero bastare per impedire l'autore di esercitare il proprio diritto.

Se, d'altra parte, lo scopo fu raggiunto, è ben giusto che l'autore sia retribuito, e se lo scopo non fu raggiunto, non per questo si deve fare le spese anche col denaro dell'autore, che non ebbe nulla a che vedere nell'organizzazione.

Numerose sono, del resto, le decisioni della giustizia (3), che consacrono fortemente questo principio,

---

(1) Chartier: op. cit. pag. 204.

(2) Cfr. Rosmini: op. cit. pag. 510.

(3) Noi ne citeremo solo alcune: Corte Parigi, 12 luglio 1855, ann. 55. 89; Corte Lione, 9 maggio 1865, ann. 66, 102; Crim. cass. 22 gennaio 1869, D. P. 69. 1. 384; 28 gennaio 1831, D. P. 81. 1. 329; Corte Lione, 4 gennaio 1884, D. P. 84. 2. 459; Parigi, 11 gennaio 1889, S. 89. 2. 72; Corte Riom, 14 maggio 1890, D. P. 1891. 2. 5.

che l'idea della speculazione non è un elemento necessario per l'esistenza del delitto risultante dall'esecuzione pubblica di un'opera musicale senza il consenso dell'autore e che l'azione appartenente agli autori, dei quali furono eseguite le opere, nasce dal fatto della rappresentazione o esecuzione pubblica della loro opera e si svolge contro gli organizzatori, anche se questi abbiano offerto divertimenti gratuiti e non abbiano ricavato alcun beneficio.

3° - Concerti radiofonici.

116. — La legge italiana, cercando di eliminare molte discussioni, dichiarò sempre pubblica la diffusione delle opere fatta col mezzo della radiofonia.

Però tali discussioni non sono cessate, anzi sono più ferventi. Innanzi tutto si è domandato se la radiofonia possa essere considerata un mezzo di riproduzione e diffusione dell'opera, come la stampa, la cinematografia, la fotografia, o un mezzo puramente di diffusione.

Sembra che questa opinione debba prevalere, anche perchè, come giustamente si argomenta in un notevole articolo pubblicato sul «Droit d'Auteur» del 15 ottobre 1924, n. 10, prima che intervengano le onde hertziane occorre una riproduzione dell'opera per mezzo della voce umana o per mezzo di uno o più strumenti di musica, ed è questa prima esecuzione che la radiofonia amplifica all'infinito, trasmettendola ad una moltitudine di uditori sconosciuti ed invisibili. Al contrario, il libro stampato, la fotografia, il film, non hanno bisogno di un agente tecnico speciale e supplementare per diffondersi attraverso il mondo essendo sufficiente che si effettui la pubblicazione o la edizione.

L'opera trasmessa per mezzo della radiofonia non è riprodotta con procedimento nuovo; è semplicemente un'opera, la cui cerchia primitiva e piuttosto

ristretta di diffusione si accresce in misura considerevole sotto l'effetto di una invenzione scientifica. Però la questione del Diritto d'Autore dev'essere posta anche al momento della recezione delle onde radio elettriche, poichè mentre si considera sempre pubblica la emissione radiofonica dell'opera, la recezione della medesima dev'essere considerata, secondo il mio parere, privata o pubblica a secondo che essa è o no ascoltata da un uditore isolato o da più persone riunite nella intimità, oppure l'audizione è organizzata in un quadro più largo (sala di riunione aperta a chicchessia gratuitamente o contro il pagamento di una tassa).

Allora si deve naturalmente percepire il Diritto d'Autore sotto le forme e condizioni che noi abbiamo prima visto per le esecuzioni dirette.

Ma, come abbiamo visto, la legge italiana ritiene sempre pubbliche le recezioni delle onde radio elettriche per la ragione che le onde trasmesse non saranno accolte d'una sola stazione ricevitrice, ma anche da molte altre; o per lo meno è difficile, per non dire impossibile, il controllare se un concerto musicale, una audizione teatrale, una conferenza, un discorso, ecc., siano ascoltati soltanto nella intimità della famiglia o in un ristretto cerchio di persone.

E siccome tale controllo, praticamente, non potrebbe essere ammesso, attesochè la vita privata è inviolabile in virtù dei più elementari principi del diritto, non resta che ritenere sempre pubbliche anche le recezioni radiofoniche.

III. — Terzo requisito dell'esecuzione abusiva. Della autorizzazione preventiva.

117. — Infine, per avere il delitto in esame, occorre che l'opera sia eseguita senza il consenso o l'autorizzazione dell'autore. Qualunque rappresentazione od esecuzione di un'opera musicale è subordinata all'AU-

TORIZZAZIONE PREVENTIVA dell'autore, dato che questa esecuzione abbia luogo fuori della cerchia privata. E possiamo subito ripetere che **qualunque** esecuzione di opera o parte di essa deve essere subordinata a questa autorizzazione preventiva quando vi sia un minimo d'impronta dell'attitudine personale dell'autore che rilevi la creazione intellettuale; e, come abbiamo già più sopra detto, il merito e la destinazione dell'opera non influiscono sulla protezione.

Questo principio della necessità dell'autorizzazione preventiva dell'autore è consacrato nella giurisprudenza francese.

E si appoggia sull'art. 3 della legge del 13 gennaio 1791: «Les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs»; e sull'art. 428 del Cod. penale che stipula: «Tout directeur, tout entrepreneur de spectacle, toute association d'artistes qui aura représenté sur son théâtre des ouvrages dramatiques au mépris des lois et réglements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de 50 Fr. au moins, de 500 Fr. au plus, et de la confiscation de recettes».

Devo, però, dire subito, come d'altronde appare, che questa giurisprudenza non si stabilì senza lotta e difficoltà, dato che la terminalogia impiegata dall'art. 428 ha potuto far nascere dei dubbi in quanto concerne la sua applicazione per le opere puramente musicali, e vi furono anche da parte della giurisprudenza sentenze in questo senso (1).

Ma subito la dottrina e la giurisprudenza hanno corretti questi errori nel riconoscere che le disposizio-

---

(1) Trib. comm. Parigi, 21 gennaio 1835, confermata da una sentenza della «Cour Royale» del 16 febbraio 1836, D. P. 35. 3. 69 e 36. 2. 45.

ni dell'art. 428, sebbene si trattasse di un testo penale, dovevano pure essere estese all'esecuzione di un'opera puramente musicale. E pure Pouillet afferma, che «la loi, parlant d'ouvrages dramatiques, a voulu parler des oeuvres, petites ou grandes, qui sont représentées, c'est à dire exécutées devant le public» (1).

Quanto alla giurisprudenza, essa ha, con una sentenza della Corte di Tolosa del 4 giugno 1869 (2), consacrato ciò che la dottrina volle dimostrare, che sotto il nome di «théâtre» bisogna intendere «tout lieu public sur lequel une représentation se produit», e sotto il nome di «ouvrages dramatiques» «toute oeuvre de l'esprit qui est l'objet d'une représentation» (3).

D'altronde, l'art. 428 non è, in sostanza, che la sanzione dell'art. 3 della legge del 13 gennaio 1791.

In Italia il principio dell'autorizzazione preventiva è molto bene regolato, sì da eliminare gli abusi delle persone che non amano rispettare nè i diritti nè le cose altrui.

Infatti, l'art. 23 della legge vigente stabilisce:

«Coloro che godono del diritto esclusivo di rappresentazione, esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo o di un'opera musicale, hanno la facoltà di richiedere al Prefetto della provincia la **PROIBIZIONE** della rappresentazione o dell'esecuzione, tutte le volte che **manchi la prova scritta del consenso** da essi prestato».

Questa disposizione è completata dal seguente art. 4 del Regolamento:

---

(1) Pouillet: op. cit. n. 814 pag. 612; Vedi pure n. 748 in fine e n. 799 e seg.

(2) D. P. 1869. 1. 324.

(3) Vedi poi ancora: Cass. 16 dicembre 1854, D. P. 55. 1. 44; Rennes, 26 dicembre 1867, ann. 69. 404; Paris, 2 marzo 1876, ann. 79. 109; Paris, 2 febb. 1886, ann. 86. 104; e altri citati da Pouillet: nn. 801 e 802.

«La richiesta per la proibizione della rappresentazione e della esecuzione di un'opera, a termine dell'art. 23 del R. Decreto legge 7 novembre 1925, n. 1950, deve essere presentata per iscritto al Prefetto della Provincia almeno otto ore prima di quella annunciata o altrimenti accertata per l'inizio della rappresentazione o della esecuzione.

Qualora sia contestato il diritto del richiedente, il Prefetto decide provvisoriamente sulla richiesta, in base alle notizie ed ai documenti a lui sottoposti, permettendo o vietando la rappresentazione o la esecuzione, riservata alle parti l'adito alle autorità giudiziarie, salva al Prefetto la facoltà di denunciare all'autorità giudiziaria il richiedente, ove concorrano gli estremi del reato previsto dall'art. 63 del citato R. Decreto legge».

L'art. 63 della legge, ricordato nell'articolo del Regolamento sopra riportato, dispone che «chi abbia illegittimamente invocato la tutela preventiva di cui all'art. 23, è punito con la multa da L. 100.- a L. 1000 - oltre l'obbligo del risarcimento dei danni, se è il caso».

E' essenziale rilevare che, come risulta dai citati articoli, questa speciale vigilanza governativa della prefettura non è esercitata d'ufficio, ma su richiesta della parte.

La vigilanza non si esercita soltanto sulle rappresentazioni od esecuzioni che avvengono nei teatri, ma eziandio sulle rappresentazioni che avvengono nei café-chantants, birrarie e altri simili esercizi pubblici, e sulle esecuzioni musicali in orchestre, bande ecc., ecc.

Le questure e gli ufficiali di polizia devono chiedere il programma dei pezzi musicali che si eseguiscono e non possono rilasciare il visto sui manifesti e il permesso di esecuzione se non dopo di avere verificato che l'opera, o i pezzi musicali, non sono compresi negli elenchi, e se sonvi compresi, risulti (anche quando

si tratti di spettacoli di esecuzione per beneficenza) il consenso dell'autore.

Secondo l'art. 14 della vecchia legge, questo consenso doveva essere «comunque legalizzato»; con la qual frase si volle escludere una vera formale legalizzazione, richiedendosi, tuttavia, che l'autenticità della dichiarazione di consenso emergesse da prove atte a convincere il pubblico ufficiale che deve autorizzare la rappresentazione od esecuzione. La legge nuova parla, a più giusta ragione, di una prova scritta del consenso.

Il regolamento di esecuzione della nuova legge dice, all'art. 4, che «qualora sia contestato il diritto del richiedente, il Prefetto decide provvisoriamente sulla richiesta in base alle notizie ed ai documenti a lui sottoposti, permettendo o vietando la rappresentazione o l'esecuzione».

Così vennero eliminate le difficoltà che sotto la vecchia legge sorgevano per il pubblico ufficiale, il quale si poteva trovare in dubbio, se vietare la rappresentazione o l'esecuzione di un'opera che gli paresse nuova, quantunque gli venisse denunciata come contraffazione di un'opera inscritta negli elenchi, e d'altro canto, non poteva neppure permettere l'esecuzione o la rappresentazione di un'opera inscritta nell'elenco in mancanza del consenso di colui che figurava nell'elenco stesso come titolare del diritto, benchè si presentasse o si invocasse la prova che egli non era il vero titolare e che il vero titolare consentiva all'esecuzione o rappresentazione medesima.

La vigilanza amministrativa può fallire; avviene così, la rappresentazione o esecuzione abusiva dell'opera. Ci troviamo allora nella ipotesi penale dell'art. 61 lett. b. (1) che punisce con multa da L. 500.- a L. 10.000.- chiunque abusivamente, con qualsiasi mez-

(1) Cfr. art. 61, legge italiana sul Diritto d'Autore.

zo e in qualsiasi forma rappresenta o esegue in pubblico, in tutto o in parte, anche con variazioni od aggiunte, un'opera altrui adatta a pubblico spettacolo o una composizione musicale.

In Italia troviamo molte sentenze che consacrano il principio dell'autorizzazione preventiva (1).

118. — Giustamente la nostra legge vigente, di fronte al diritto esclusivo dell'autore (art. 12, 3) di eseguire l'opera in pubblico, ha mantenuto nelle sue linee l'autorizzazione preventiva. Infatti, detta l'art. 59: «Quando siano stati assunti degli esecutori per la recita, rappresentazione, esecuzione od esibizione pubblica di un'opera, a dare **carattere lecito** a tale audizione o esibizione basta che l'assuntore o le persone assunte **siano state AUTORIZZATE a ciò dal possessore** del Diritto d'Autore».

Però, nell'applicazione, questo articolo non è sempre rispettato. Se ciò fosse non si incorrerebbe negli inconvenienti che l'organizzatore rifiuti più tardi il pagamento dei diritti dovuti, ovvero faccia delle offerte di suo piacimento.

Disgraziatamente nessuna disposizione speciale accompagna questo articolo, cosa che sarebbe di grandissima efficacia (2).

Le decisioni dei nostri Tribunali sono disgraziatamente poche e non dando la legge disposizioni precise, esistono sempre grandi controversie.

Come vediamo nel corso di questi capitoli, tutte le leggi e le giurisprudenze dei popoli civili riconoscono all'autore questo diritto **esclusivo** e collegano a ciò il principio dell'**autorizzazione preventiva.**

La nostra legge vigente speciale sancisce pure questo principio, il quale è affermato dalla giurispruden-

---

(1) Cfr. n. 112, note. (ne cito sole alcune).

(2) Come per la legge italiana.

za svizzera (1), ma poichè non vi sono altre sanzioni ristrettive, possono facilmente i disonesti provare coi loro atti che, come si suol dire, «fatta la legge, è trovato l'inganno».

Troviamo, però, in una sentenza del 23 genn. 1932 dell'«Obergericht des Kt. Zürich» un breve delineamento in questo senso: «Ist die Klägerin (Sacem) (2) berechtigt, dem Beklagten die Aufführung von Stücken aus dem von ihr vertretenen Repertoire solange zu verbieten, bis er den Vertrag unterzeichnet?». E la risposta fu questa: «Mit der zweiten Streitfrage (3) verlangt die Klägerin etwas, was ohnehin durch das Gesetz vorgeschrieben ist. Das **Gesetz** schon **verbietet** dem Beklagten geschützte Stücke, deren Schutz der Klägerin anvertraut ist, aufführen zu lassen, **bevor er sich mit dieser verständigt und deren Erlaubnis erhalten hat.** Es ist also hierüber nicht zu erkennen und, was verboten ist, noch einmal zu verbieten. Eine andere Frage ist, inwiefern die Klägerin auf dem Befehlswege die Abhaltung eines Konzertes verhindern kann, in welchem geschüzte Stücke widerrechtlich zur Aufführung gelangen».

Come si vede, dunque, la proibizione dell'esecuzione pubblica dell'opera è affermata dalla legge e confermata dalla giurisprudenza; ma i violatori mostrano di non temere la legge. Come si potrebbe agire per imporre a questi ultimi il dovuto rispetto? La nostra legge è silente e la sentenza non lo dice.

---

(1) Come detto, si trovano nel corso di questo capitolo delineate le principali sentenze dei Tribunali svizzeri, che ripetutamente confermano i diritti *esclusivi* dell'autore e la necessità del suo consenso preventivo.

(2) Affare Soc. Aut. Comp. ed Ed. di Musica contro Grand Café Sihlporte, Zurigo.

(3) Quanto citato più sopra.

Si dovrebbe applicare il giusto principio sancito dalla nuova legge italiana nell'art. 23.

Il possessore del Diritto d'Autore può chiedere la proibizione dell'esecuzione tutte le volte che manchi la prova scritta del consenso da esso prestato.

Questo principio, così utile e logico, manca nella nostra legge. Lasciando ora la discussione sopra «come si potrebbero proibire le esecuzioni abusive» conviene sottolineare con tratti massimi che l'**AUTORIZZAZIONE PREVENTIVA** deve essere necessaria ed obbligatoria.

Siamo di fronte a **diritti esclusivi** e al **diritto morale**. Nelle recenti decisioni dei Tribunali svizzeri è consacrato il principio dell'autorizzazione preventiva. Infatti, una sentenza dell'Obergericht di Zurigo (1) dice: «die Beklagte hat sich einer unerlaubten Handlung schuldig gemacht, **indem sie geschützte Werke aufführen liess, ohne sich die Erlaubnis dazu verschafft zu haben.... Nun steht es in der Willkür des Autors die Aufführung seines Werkes überhaupt zu verbieten, oder dafür einen beliebig hohen Preis zu verlangen».**

E troviamo pure l'applicazione di questo principio in diversi punti di un'altra sentenza del Tribunale di Zurigo del 23 gennaio 1932 (2).

Infatti: «Da der Beklagte seit dem 1. Juli 1929 Konzerte aufführen lässt, in welchen urheberrechtlich geschützte Stücke aufgeführt werden, **ohne dass er dazu ermächtig wäre,** handelt er dem U. G. zuwieder....

.....Und war die Klägerin zur Wahrnehmung der in Frage stehende Rechte befugt, so war sie auch völlig frei, die Aufführung des gespielten Stücke **über-**

---

(1) Obergericht des Kt. Zürich, 12 marzo 1932, affare Soc. Autori (Sacem) contro Schw. Automobilklub, Sektion Zürich.

(2) Obergericht Zürich, 23 gennaio 1932, affare Società Autori (Sacem) contro Keller-Widmer, proprietario del Grand Café Sihlporte, Zurigo.

haupt zu verweigern oder die Aufführung an Bedingungen zu knüpfen, wie an Bezahlung eines Entgeltes...

...Das Gesetz verbietet... geschützte Stücke... aufführen zu lassen, bevor er (der Beklagte-Organizzatore) sich mit dieser (Società Autori, o Autore) verständigt und **deren Erlaubnis erhalten hat»**.

Ed altra sentenza del Tribunale Federale del 30 maggio 1932 dice: «L'exécution reste soumise à l'application de la règle générale, c'est-à-dire est **subordonnée au consentement de l'auteur»**.

Dobbiamo, dunque, ritenere che il principio dell'autorizzazione preventiva sia realmente fissato nell'art. 59 della nostra legge vigente, sebbene si lascino ancora tutti i mezzi possibili ed immaginabili di violare questo diritto esclusivo.

Che l'autore, come abbiamo detto sopra riportando le sentenze, abbia il diritto di rifiutare o concedere le esecuzioni pubbliche è indiscutibile. Infatti, il diritto d'esecuzione trova dapprima la sua giustificazione nel diritto morale (1) e (2).

E quanto al diritto pecuniario (percezione), che stipula l'autore quale condizione della sua autorizzazione, lo si deve considerare non come un abuso del dirit-

---

(1) Cass. 9 agosto 1872, ann. 73. 170; V. Pouillet: n. 821 in fondo.

(2) La legge ha voluto riservare all'autore non solo il frutto delle sue fatiche, ma eziandio il diritto di scegliere il tempo, il luogo ed il modo in cui fosse, a suo giudizio, conveniente la pubblicazione o rappresentazione dell'opera, allo scopo di prevenire, almeno in parte, il mal governo che i mestieranti sogliono fare delle opere d'arte.

Lulli, ascoltando un giorno ad una messa in chiesa cantarsi un'aria ch'egli aveva scritta pel teatro, esclamò: «Signore, perdonatemi, io non l'avea scritta per voi!» (Rosmini: op. cit. n. 260, pag. 507).

to morale, ma come una giusta remunerazione del suo lavoro (1) e (2).

Dunque, questa **autorizzazione** può venire sotto qualsiasi forma, **ma deve essere preventiva:** questo è l'essenziale. Così un organizzatore di una rappresentazione o esecuzione non sarebbe in regola, se eseguisse o facesse eseguire un'opera senza l'autorizzazione dell'autore, pur dichiarandosi semplicemente pronto a pagargli il prezzo che verrà chiesto.

E troviamo pure la ragione di tale soluzione ancora in una sentenza della Corte di Cassazione francese del 9 agosto 1872 (3): «Attendu que le droit des auteurs consiste, non seulement à fixer les conditions de leur consentement à la représentation, mais encore à le refuser péremptoirement, s'ils le jugent convenable, il s'ensuit qu'il n'est pas loisible à un tiers de représenter l'oeuvre sans le consentement préalable de l'auteur et même contre son gré sauf à lui offrir, après coup, un dédommagement plus ou moins considérable». (4).

E quanto sarebbe bene che il legislatore svizzero confermasse l'art. 59 della nostra legge con delle disposizioni particolari, recise, tali da impedire completamente, o almeno rendere più rari, gli abusi e le frodi in questo speciale campo!

Le leggi e la giurisprudenza di quasi tutti gli Stati civili sono unanimi nel dichiarare, più o meno integralmente, l'obbligo dell'autorizzazione preventiva, in quanto l'esecuzione di un'opera o parte di essa, senza detta autorizzazione, verrebbe a costituire il delitto del-

---

(1) Darras: «Toute personnalité doit être respéctée; tout travail libre mérite un salaire».

(2) Toulouse: 17 nov. 1862, S. 63. 1. 43.

(3) D. P. 1872. 1. 332.

(4) Poi ancora nello stesso senso: Cass., 11 maggio 1860, ann. 62. 382; Paris, 2 aprile 1862, ann. 63. 220.

la rappresentazione o esecuzione illecita, abusiva (1).

L'Egitto non possiede ancora una legge speciale sul Diritto d'Autore e la salvaguardia dei diritti ed interessi degli autori è affidata essenzialmente alla giurisprudenza; tuttavia troviamo, anche in quel Paese, una sentenza di notevole importanza. Infatti, i Giudici di

---

(1) Tribunal civil de la Lozère, 27 maggio 1927; «.... qu'elle est libre (l'autore o la Società incaricata) de donner ou même refuser l'autorisation....; que cette exécution ne peut avoir lieu dans un lieu public, en l'espèce un café, qu'après autorisation préalable;....»

Justice de Paix du Canton Nord de Poitiers, 26 febbraio 1927.

Tribunal civil de Versailles (2° chambre), 4 maggio 1910.

Tribunal civil de Clamecy (Nièvre), 12 gennaio 1893.

Tribunal de commerce de Lons-le-Saunier, 23 aprile 1926.

Tribunal d'Arrondissement de Rotterdam, (chambre correctionnelle) 21 febbraio 1928.

Procureur de Nocera Inferiore, 31 maggio 1928.

Tribunal mixte de Tanger, 4 gennaio 1929.

Tribunal du département de Prahava, 11 dicembre 1928.

Tribunal correctionnel de Colmar, 21 giugno 1930, 6 genn. 1930.

Tribunal de Villefranche (Rhône), 27 marzo 1928.

Justice de Paix de Bruxelles (3° Canton), 29 novembre 1930.

Tribunal sommaire mixte du Caire, 23 aprile 1930.

Tribunal cantonal des Grisons, 24 ottobre 1930.

Cour d'Appel de Lyon (1.re Chambre), 19 aprile 1929.

Tribunal civil de Bucarest, 19 novembre 1929.

Confrontare poi la maggior parte delle sentenze che si trovano nel corso della tesi. E si potrebbe portare infiniti di questi giudicati. Infatti l'autore solo è il padrone della sua creazione. Egli solo può concedere o rifiutare l'esecuzione pubblica della sua opera. Perciò *tutti* devono chiedere *l'autorizzazione preventiva* per l'esecuzione di opere fuori dalla cerchia della propria famiglia.

Alessandria (1) hanno affermato la illecità delle pubbliche esecuzioni di pezzi musicali non autorizzate dal titolare del Diritto di Autore e per esso dalla Società degli Autori (2).

Ed anche in Palestina, e più precisamente presso il Tribunale di Gerusalemme, si è svolto, nel gennaio scorso, il primo processo per violazione dei diritti di esecuzione pubblica. I proprietari di un cinematografo sono stati condannati al pagamento di una multa per aver eseguito musica senza aver chiesto il preventivo permesso ai titolari del Diritto d'Autore (3) e (4).

Qui pure converrà ripetere che il diritto esclusivo della esecuzione o rappresentazione pubblica, è un diritto ben distinto da quello di riproduzione od adattamento dell'opera ad istrumenti che servono a recitarla meccanicamente.

Infatti, concesso dall'autore quest'ultimo diritto ad una persona avente un'industria nella Svizzera, si viene a stabilire la licenza legale. Come dice la sentenza del Tribunale di Zurigo del 23 gennaio 1932: «Das neue Gesetz kennt eine Zwanglizenz **nur** noch für die Benützung von Uebertragungen musikalischer Werke auf mekanische Istrumente», si può concludere (5) che qualunque esecuzione è subordinata all'autorizzazione preventiva.

119. — L'esecuzione o rappresentazione pubblica dell'opera è dunque un **diritto esclusivo** dell'autore. E, come abbiamo visto, anche per le esecuzioni o rap-

---

(1) Corte di appello di Alessandria d'Egitto, 26 febbraio 1931. Droit d'Auteur 1931. 89.

(2) V. Il Diritto d'Autore, riv. trim. anno II, n. 3.

(3) V. Il Diritto d'Autore, anno I, n. 2.

(4) Altre sentenze: Lyon, 9 maggio 1865, ann. 66. 102; Pouillet: op. cit. n. 802; Paris, 2 febbraio 1866, ann. 66. 104.

(5) V. pure sentenza del Trib. federale, 30 maggio 1932.

presentazioni date senza lucro o a scopo di beneficenza, devesi avere il **consenso anticipato** dell'autore sotto pena di costituire un'infrazione diretta al suo diritto privativo.

Nè esula il delitto se la rappresentazione segua da parte di una compagnia stabile, di artisti ambulanti, di drammatici di occasione, di operatori di marionette, ecc. ecc.

Ed è anche indifferente il mezzo usato per la rappresentazione o esecuzione. E s'incorre nel reato non solo quando si rappresenti integralmente l'opera, ma anche nel caso in cui la si rappresenti in parte; come se alcuno canti o suoni in pubblico della arie isolate di un'opera o eseguisca riduzioni o variazioni di opere musicali.

Lo stesso deve dirsi, altresì, per il caso in cui l'opera venga rappresentata o eseguita con qualche modificazione o aggiunta che non la trasformi tanto completamente da farne un'opera completamente diversa.

Anche se l'opera venisse eseguita su un teatro di marionette, fa d'uopo il consenso anticipato dell'autore.

E fa pure d'uopo il consenso anticipato dell'autore per le esecuzioni fatte da clowns. Una sentenza dal Tribunale correzionale e civile di Venezia dell'11 aprile 1880 condannò il proprietario di un caffé-chantant, perchè due clowns, scritturati per rendere più interessanti i trattenimenti, avevano suonato sul violino e sull'armonica opere protette.

Appellava, poi, questo proprietario, pretendendo che non vi fosse riproduzione vietata, poichè quei due pezzi erano stati grottescamente eseguiti, in modo da non doversi ritenere una riproduzione seria, e che, in ogni caso, non potesse essere chiamato personalmente responsabile del fatto dei clowns, che, assoldati per giuochi ginnastici, si erano permessa la riproduzione dei pezzi musicali la cui proprietà era riservata. Ma

il Tribunale civile e correzionale di Venezia respinse il ricorso (1).

I cantanti e suonatori girovaghi, i saltimbanchi e simili hanno d'uopo essi pure del consenso degli autori per riprodurre le loro opere, sebbene le loro esecuzioni non avvengano in teatri, in sale, e la moneta che si lascia cadere nelle loro mani, piuttosto che la ricompensa di un servizio reso, sia l'elemosina della pietà.

Essendo riservata esclusivamente all'autore la facoltà di eseguire l'opera sua, devono essi pure chiedere il consenso (2).

Il **consenso preventivo** dell'autore deve essere chiesto per **qualunque** esecuzione pubblica, sia pur tenùta nei café-chantants, o café-concerts, nelle birrarie, negli intermezzi ai teatri, nei cinema, nei pubblici giardini, nelle vie, sulle piazze, in sale, nei circhi, nelle chiese, nei maneggi ecc. ecc.; insomma **dappertutto** dove queste esecuzioni possono avere un carattere pub-

---

(1) Infatti fu riconosciuto essere stati riprodotti due pezzi di musica dei quali la proprietà riservata era comprovata; che se la riproduzione sia avvenuta in modo lodevole o forse non perfetto, questo basta perchè si abbia, secondo la legge, il fatto lesivo del Diritto d'Autore.

Ed anche il motivo addotto, che i clowns furono scritturati per gli esercizi ginnastici e ciò nonostante si permisero di suonare musica protetta, non tiene. L'imputato, come titolare del caffè, era tenuto a rispondere se nelle rappresentazioni che si davano veniva violata la legge con la produzione di pezzi riservati; suo obbligo era di vigilare affinchè non si suonassero pezzi di musica vietata. E di ciò l'imputato non ha dato alcuna prova.

I clowns, producendo pezzi di musica, oltrechè dare spettacoli di giuochi ginnastici, davano anche spettacoli musicali. (Cfr. Rosmini: op. cit. pag. 519).

(2) E tanto più sarebbe ad esigersi tale formalità dacchè quelle voci, quei suoni, che divulgano così miseramente i pensieri dell'artista, non arrecano popolarità o simpatia all'autore, ma all'incontro ne fanno diventare triviali e volgari le melodie. (Rosmini: op. cit. 520, n. 266).

blico, anche se, per cause diverse, nessuna persona assistette allo spettacolo, ma poteva assistervi

Nè esula il delitto se l'esecuzione avvenne solo quale **accessorio** per ornare, allietare, solennizzare radunanze, feste, esercizi militari, processioni popolari, religiose, funzioni chiesastiche, ecc. L'autorizzazione deve essere preventiva e devono essere percepiti i piccoli diritti.

Ciò fu pure accertato dalla giurisprudenza (1).

E fu poi deciso che se pur la musica non attira le persone ad una festa da ballo, tuttavia la musica, pur essendo accessoria, è un elemento necessario di queste feste (2).

E gli autori hanno trionfato poichè oggi si ammette dalla giurisprudenza, che qualunque esecuzione pubblica di un'opera musicale data senza il consenso dell'autore costituisce una rappresentazione illecita.

120. — Questi sono i principi.

Ma in pratica le Società rappresentanti gli autori concedono larghe eccezioni.

Le esecuzioni di pezzi musicali nelle chiese, se le

---

(1) Vedi Dalloz: Suppl. au Rep., V. Propriété litt. et art. n. 72, pag. 768. Fu egualmente giudicato in Francia che le corse di cavalli fatte in un ippodromo devono essere assimilate a degli spettacoli e che di conseguenza il direttore della Società, lasciando eseguire all'ippodromo musica senza il consenso dell'autore, commette il delitto punito dall'art. 428 Cod. pen. (Rennes, 19 febbraio 1892, D. P. 93. 2. 268).

(2) Fu giudicato: «qu'on ne saurait dénier à un bal le caractère de représentation proprement dite sous le prétexte qu'on y est convié non pour entendre de la musique, mais seulement pour danser ou jouir du spectacle de la danse; une pareille objection n'a rien de serieux, puisque la musique formant un élement nécessaire de tout bal il s'ensuit que la représentation d'une fête dansante comprend tout aussi bien l'élement musical que celui de la danse». Trib. civ. Nancy, 3 giugno 1869. (Cit. da Pouillet. n. 802).

solite per l'accompagnamento delle cerimonie, sono escluse dal Diritto d'Autore.

Ma quando si tratta di veri concerti di musica religiosa, e dove anche non rare volte i posti si devono pagare, non vi è più ragione che esista una tale eccezione, ed anche i concerti spirituali sono come gli altri sottomessi alla percezione.

La stessa distinzione si può fare per la musica militare: «Lorsque les musiques militaires exécutent des morceaux au cours d'une marche elles ne sont soumises à la perception d'aucun droit parce qu'elles remplissent alors leur office tout intime et privé, le régiment formant en quelque sorte une grande famille» (1).

In conseguenza della tolleranza i diritti non sono percepiti se i concerti sono organizzati dalla musica militare stessa, ma nel caso che la stessa presti il suo concorso ad altri o suoni per altri scopi, allora gli organizzatori sono soggetti al pagamento del diritto e alla autorizzazione preventiva degli autori.

Così pure si dica delle Società corali, scuole, istituti, ecc. ecc. Già questo principio dell'autorizzazione preventiva era nella giurisprudenza del secolo passato, dove si ammetteva che «l'esecuzione dei brani musicali, senza l'autorizzazione degli autori costituisse il delitto della rappresentazione o esecuzione abusiva» (2).

Non troviamo più nell'art. 11 della Convenzione di Berlino, come nell'art. 9, al. 3 della Conv. di Berna il principio che il Diritto di Autore si esercitava solo sulle opere musicali edite, «dont l'auteur avait expres-

---

(1) Trib. civ. Chambery, 9 luglio 1898. (Cit. da Chartier, pag. 212).

(2) Infatti: Lione, 9 maggio 1865, ann. 66. 102; Parigi, 2 febbraio 1866, ann. 66. 104, (V. Pouillet: n. 801); Parigi, 24 nov. 1876, ann. 76. 144; Parigi, 24 giugno 1852 D. P. 52. 1. 22; Cass. 19 maggio 1859, ann. 60. 23; Trib. Cass. della Senna, 23 marzo 1872, ann. 72. 345.

sément déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu'il en interdisait l'exécution publique».

Questo errore è stato riconosciuto nel 1908 e queste riserve sono state tolte (1).

Nè più esiste la limitazione della legge svizzera sul Diritto d'Autore del 1883: «Lorsque le pajement du tantième est assuré, la représentation ou exécution d'une oeuvre déjà publiée ne peut être refusée» (2).

Adunque, l'autore, il compositore, è l'esclusivo padrone dell'opera sua. Egli solo può eseguirla, recitarla, rappresentarla. Egli solo può concedere ad altri queste facoltà.

Perciò qualunque esecuzione di un'opera senza autorizzazione dell'autore si considera come violazione al suo diritto esclusivo e deve essere repressa dalla legge (3).

---

(1) Art. 11, Convenzione di Berlino: «Les stipulations de la présente Convention s'appliquent à la représentation publique des oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales, et à l'exécution publique d'oeuvres musicales, que ces oeuvres soient publiées ou non. Les auteurs d'oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales sont, pendant la durée de leur droit sur l'oeuvre originale, protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages. Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs en publiant leurs oeuvres, ne sont pas tenus d'en interdire la représentation ou l'exécution publique».

(2) Art. 7, al. 4, legge svizzera del 1883 sul D. d'A.

(3) Avvenuta l'esecuzione illecita, senza il consenso del possessore del Diritto d'Autore, si può allora chiedere in giudizio il risarcimento danni e risarcimento morale, sia l'esecuzione avvenuta per colpa, dolo o semplice negligenza.

«Attendu que si la Société ne rapporte pas la preuve d'un préjudice matériel elle a subi cependant un préjudice morale indéniable et suffisant pour justifier la demande, tout propriétaire pouvant s'opposer à ce qu'un autre retire de sa propriété un avantage quelconque, alors même que cela ne lui cause aucun dommage» (Justice de Paix et cassation de Saint-Malo, 19 aprile 1930, 25 ottobre 1897).

CAPITOLO XI.

DELLA PERCEZIONE E DELLE SOCIETA' DI PERCEZIONE

A. Della percezione.

121. — All'autorizzazione preventiva viene a collegarsi il tantième che gli autori possono pretendere per concedere l'esecuzione della propria opera.

Si è discusso se il consenso dell'autore possa venire supplito dall'offerta fattagli, all'atto dell'esecuzione, di pagargli le percentuali.

La negativa è indiscutibile, poichè, se così fosse, non saremmo di fronte a **diritti esclusivi,** ma alla licenza legale.

Inoltre, in tal modo, si soddisferebbero solo gli interessi pecuniari, ma non i diritti personali dell'autore, nell'esercizio dei quali egli può volere che l'opera non sia rappresentata da una data Compagnia ecc. E di ciò abbiamo già parlato a suo tempo.

L'autore o il sodalizio al quale egli appartiene è libero di fare egli stesso il prezzo della sua merce (per usare una parola più accessibile) come l'organizzatore, l'oste, i musicisti fissano di loro iniziativa il prezzo del ballo, dell'entrata, delle bibite, degli onorari. L'organizzatore dà concerti pubblici, fa divertire il pubblico con musica d'altri, perciò deve corrispondere all'autore il prezzo chiesto per la merce che vuole utilizzare.

La nuova legge svizzera conferma pure tacitamente questo principio in quanto non riporta quanto la legge del 1883 stabiliva all'art. 7 al. 3: «Toutefois, le tantième ne doit pas exéder 2% du produit brut de la représentation ou exécution».

E così pure: «....namentlich kann nicht etwa der art. 7 des alten Gesetzes herangezogen werden, wo von Tantième der Bruttoeinnahme einer Aufführung die Rede sei; denn diese Preisnormierung wurde für das neue Gesetz ausdrücklich abgelehnt; und die 2% des alten Gesetzes wurden ausdrücklich als den neuen Verhältnissen nicht mehr entsprechend bezeichnet» (1).

Quanto alla giurisprudenza abbiamo una sentenza del Tribunale di Zurigo del 23 gennaio 1932: «Die Klägerin (Sacem) ist völlig frei, die Aufführung... zu verweigern oder die Aufführung an Bedingungen zu knüpfen, wie an Bezahlung eines Entgeltes, **dessen Höhe zu bestimmen wiederum in ihrer Willkür lag**» (2).

---

(1) Obergericht Ct. Zürich, 23 gennaio 1932.

(2) Obergericht Ct. Zürich, 23 gennaio 1932; aff. Società Autori (Sacem) contro Keller-Widmer, café Sihlporte. Mi permetto riportare un passo di detta sentenza:

«.....Der Beklagte macht geltend, er sei von der Klägerin aufgefordert worden einen Vertrag mit ihr abzuschliessen, was u. a. daran gescheitert sei, dass er, der Beklagte, Garantien verlangt habe, dass er für die von der Klägerin geltend gemachten Rechte nicht noch von anderer Seite in Anspruch genommen werden und dass er gefordet habe, die Klägerin müsse sich darüber ausweisen, was für ein Entgelt sie von anderen Cafetiers fordere. Der Beklagte muss einsehen, dass diese Begehren völlig ungerechtfertigt waren. Es konnte sich nur fragen, ob die Klägerin zur Geltendmachung der in Frage stehenden Rechte an sich befugt sei oder nicht. Dafür, dass nicht ein Dritter unberechtigte Ansprüche erhebe, brauchte die Klägerin keine Gewähr zu leisten. Und war die Klägerin zur Wahrnehmung der in Frage stehenden Rechte befugt, so war sie auch völlig frei, die Aufführung der gespielten Stücke überhaupt zu verweigern oder die Aufführung an Bedingungen zu knüpfen, wie an Bezahlung eines Entgeltes (einer Gebühr) dessen Höhe zu bestimmen wiederum in ihrer Willkür lag. Der Beklagte scheint in dem Irrtum befangen zu sein, als ob mit Bezug auf solche Aufführungen ein Lizenzzwang bestehe, d. h. die Autoren oder ihrer Rechtsnachfolger oder Stellvertreter gezwungen seien gegen Bezahlung dieselben zu gestatten. *Eine sol-*

(continua)

E così pure: «Nun steht es in der Willkür des Autors die Aufführung seines Werkes **überhaupt zu verbieten oder dafür einen beliebig hohen Preis zu verlangen**» (1), (2).

---

che allgemeine Zwanglizenz besteht jedoch nicht. Nach dem alten Gesetze, A. S. n. F. VII, S. 261, art. 7 wurde eine solche anerkannt für veröffentlichte musikalische Werke unter den zwei Voraussetzungen, dass an der Spitze der Veröffentlichung nicht spezielle Bedingungen vorgeschrieben waren und dass eine Tantième, die den Bruttoertrag der betreffenden Aufführung nicht übersteigen durfte, gesichert war. Das neue Gesetz kennt eine Zwangslizenz nur noch für die Benützung von Uebertragungen musikalischer Werke auf mechanische Instrumente, was hier nicht in Betracht kommt, art. 17 - 19. Ueber die Höhe der Tantième ist auch für diesen Fall nichts bestimmt. Der Beklagte nimmt den Standpunkt ein, dass die Klägerin vom ihm jedenfalls kein grösseres Entgelt verlangen könne als von andern Cafetiers, wie es der Fall sei, und begründet dieses damit, dass die Klägerin eine Monopolstellung einnehme, die ihr nicht erlaube ihre Forderungen willkürlich zu bemessen. Der Beklagte kann damit (mit der Behauptung eines Monopoles) nur das tatsächliche Verhältnis meinen, dass die Inhaber der Autorrechte sich zusammengeschlossen haben, um diese wirtschaftlich auszunützen und dass sie dieses in einer Art täten, die unzulässig sei. Allein darin, dass sie, wie der Beklagte behauptet und worauf er abstellt, nicht allen Abnehmern gleiche Preise machen, kann eine unzulässige Art nicht erblickt werden. *Der Preisbestimmung des Verkäufers (Abgebers) ist vom Gesetze keine Schranke gesetzt.* Selbst die Uebervorteilung, art. 21 OR, macht ein Geschäft nicht nichtig, sondern nur anfechtbar. *Für die Preisfestsetzung können übrigens die* verschiedensten *Gründe u. Erwägungen massgebend sein. Es können gute Gründe vorhanden sein, dem einem Abnehmer mehr zu verlangen als dem andern. Darüber zu verfügen liegt ganz in der Willkür des Abgebers*»....

(1) Obergericht des Kantons Zürich, 12 marzo 1932. Mi permetto riportare questa sentenza poichè semplice, breve ed esemplare:

Vedi Annesso II. pag. 215.

(2) *Altri giudicati:*

Tribunal de Commerce de Fontenay-Le-Comte, 21 nov. 1929.
Tribunal Civil de Limoges, 12 marzo 1930.

(continua)

Ed abbiamo altre sentenze: «que, qui a fait exécuter des morceaux de musique sans l'autorisation des auteurs ou de leur représentant ne saurait invoquer comme excuse légale qu'il a offert de payer les droits conformément au tarif de la «Société». Ce tarif, s'il indique les droits exigés des entrepreneurs de concerts, avec lesquels les auteurs veulent bien traiter, ne les oblige pas à traîter avec tous ou dans des conditions qui ne leur conviendraient pas; les auteurs ont sur leurs oeuvres le droit de propriété, et l'exercice de ce droit fût-il d'une rigueur excessive, les Tribunaux en doivent néanmoins respecter le principe» (1).

E per concludere: a dare carattere lecito ad una esecuzione pubblica **bisogna avere l'autorizzazione preventiva** dell'autore o degli aventi causa, corrispondere la corrispettiva percentuale, **che solo l'autore può fissare,** per qualsiasi opera o parte di opera senza riguardo alla forma, contenuto o destinazione.

E invero, in pratica, quando si tratta di opere di qualche importanza, si redige per iscritto il consentimento con l'indicazione del prezzo, e risulta evidente

---

Cour d'Appel de Colmar, 15 maggio 1931: «... suit que, libre de donner ou de refuser son consentement, l'auteur d'une telle oeuvre demeure nécessairement et logiquement *seul juge des conditions de son consentement*».

Cour d'Appel de Poitiers, 19 giugno 1931: «...il s'ensuit qu'ils (gli autori) sont *absolument maîtres d'accorder ou de refuser l'autorisation* de représenter ou d'exécuter en public, les oeuvres qui leur appartiennent; qu'ils *peuvent imposer des conditions* à leurs autorisations, ou subordonner celles-ci à des *dispositions que ils sont entièrement libres de fixer....*».

Tribunal de Police de Genève, 15 dicembre 1930.

Justice de Paix du Ct. Nord de Poitiers, 26 febbraio 1927.

L'autore dunque è il solo padrone della sua opera e *nessuno* può usare della stessa se non ricevuto il debito consenso.

Vedi poi le diverse sentenze nel corso della tesi.

(1) Paris, 2 aprile 1862, ann. 63. 220; Pouillet, n. 821 op. cit.

che appartiene precisamente all'autore il diritto di mettere **tutte le condizioni** da lui volute per la sua autorizzazione.

B. Delle Società di percezione.

122. — Non basta avere un diritto; bisogna avere anche la possibilità di farlo rispettare. Ora, come potrebbe da solo l'autore, dato l'enorme numero di spettacoli nelle grandi città, e la distanza dei piccoli paesi, venir a sapere se si eseguisce la sua opera e provvedere direttamente alla percezione dei suoi diritti?

Non solo, infatti, nei più importanti ritrovi si suona ogni giorno, ma spesso si tiene uno spettacolo di varietà che comprende brani di opere di dominio pubblico e di dominio privato.

A riparare a tale inconveniente sono sorte Società di Autori con l'intento di percepire gli onorari spettanti agli autori per le parziali esecuzioni delle loro opere (i così detti piccoli diritti) (1).

---

(1) Nel 1847 tre canzonettisti (Alexander Bourget, Victor Parisot, Paul Henrion) assistevano all'esecuzione di una delle opere di Bourget in un caffè ai Campi Elisi. Al momento di pagare i posti e le bibite, i compositori si rifiutarono, dichiarando che non avrebbero pagato sino a che il proprietario vendeva ai suoi clienti musica e canzoni senza retribuirne gli autori. Qualche giorno dopo portarono la loro azione davanti al Tribunale e ottennero completo successo (a).

Fu allora, che, aiutati da questo giusto successo, i tre compositori pensarono di porre la prima base di una Società di percezione. Così nel marzo 1850 nacque «L'Agenzia centrale per la percezione dei diritti degli Autori e Compositori di musica», la quale ebbe subito numerosi soci.

(a) L'azione fu portata per la prima volta davanti al Tribunale Commerciale della Senna, (8 settembre 1847) il quale proibì l'uso delle opere del Bourget. Un nuovo processo fu fatto contro i violatori ed una seconda sentenza del 3 agosto 1848, confermata dalla Corte d'Appello di Parigi il 26 aprile 1849, condannò i violatori anche al pagamento dei danni.

Seguì in Francia nel 1851 la «Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique» (SACEM). Noi parleremo di tale Società, poichè tuttora è la stessa che si occupa di percepire i piccoli diritti sul territorio svizzero (1).

In generale lo Statuto e l'azione di questa Società sono analoghi a quelli della «Société des Auteurs et Compositeurs Dramatique» (2).

La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique si costituiva a Parigi davanti al notaio Nalphen il 28 febbraio 1851 per la mutua difesa degli autori e dei compositori, sia da soli, sia con concorso degli Editori. Il primo presidente di questa Società fu Plantade.

---

(1) Nella Svizzera si ebbero, anni or sono, delle controversie fra la Società GEFA e la SACEM; queste controversie furono appianate e si stabilì un accordo che, per un dato periodo, la SACEM percepisce i piccoli diritti sul territorio svizzero, concedendo alla GEFA un'adeguata percentuale.

(2) Questa Società è limitata alla percezione dei diritti di rappresentazione delle opere drammatiche e non dei piccoli diritti, dei quali si occupa la SACEM. La Società suddetta si proponeva di raggiungere i seguenti fini:

a) La tutela dei diritti dei soci rispetto agli amministratori teatrali e ad ogni altro che si trovi con esso in rapporto d'interessi.

b) La percezione dei Diritti di Autore, non solo in Francia, ma anche all'estero, dovunque sia possibile percepirli.

c) La istituzione di un fondo di soccorso, a vantaggio dei soci, delle vedove, degli eredi o parenti loro.

d) La istituzione di una cassa di pensioni per la vecchiaia a profitto dei soci.

e) La creazione di un fondo comune di proventi divisibili.

Si deve però rilevare, che la Società non ha voluto essere una mera agenzia di affari dei propri soci, ma ha sostituita l'opera collettiva a quella individuale dei singoli soci. Essa inoltre assiste i soci nelle cause relative alla loro proprietà intellettuale. D'altra parte il mandato, che i soci conferiscono alla Società, è revocabile soltanto entro certe condizioni, e sono vietati ai soci parecchi atti, perchè ritenuti contrari all'interesse della Società.

Sarebbe un errore credere che la Società abbia potuto affermarsi senza urti e lotte; anzi dovette sostenere numerosi processi per stabilire l'esercizio del suo diritto.

Se, all'origine, la delimitazione della sua competenza nei confronti della Società Drammatica fu facile a determinare, dopo il decreto del 6 gennaio 1864 che costituiva la libertà nei teatri, mille difficoltà sorsero.

Infatti, se pure la libertà nei teatri era stata proclamata nel 1791, i decreti del 1806 e 1852 riservavano esclusivamente ai teatri autorizzati il diritto di rappresentare opere drammatiche. Nel 1864 i musichalls ebbero il diritto di rappresentare opere teatrali e i teatri intercalarono, nei loro spettacoli, intermezzi e pezzi musicali riservati sino allora ai concerti. Tutto ciò costituì una vera rivoluzione negli usi teatrali (1).

Come regola di carattere generale, la SACEM, percepisce per tutte le opere eseguite, cioè il dominio della SACEM va dalle opere musicali non legate ad azione drammatica, alle sinfonie, ai cori, intermezzi, canzoni, monologhi, frammenti di opere teatrali senza scenari nè costumi, fantasie, attrazioni, sketch, romanze, ecc. ecc.

La SACEM ha personalità civile e quindi può agire in giudizio a salvaguardia ed a profitto di tutti gli interessi dei soci.

Secondo una giurisprudenza ormai costante può intentare cause a nome dei soci e per loro conto essendo statutariamente investita del diritto d'esecuzione delle opere dei suoi soci, inquanto esse fanno parte del suo repertorio.

E troviamo pure in recente sentenze dei nostri Tribunali affermazioni sulle facoltà della Società di percezione.

---

(1) Cfr. Il Diritto d'Autore, anno II, n. 4.

Infatti: «Die Klägerin (SACEM) ist zur Sache legitimiert. Dass die SACEM berechtigt ist, die Rechte ihrer Mitglieder durch gerichtliche Verkehren wahrzunehmen, ist wiederholt vom Bundesgericht anerkannt worden (vgl. B. G. E. 22. S. 415 u. ff. speziell 426-27; 25 II, S. 533 u. ff., speziell 537, Erw. 3; 37. II, S. 486 u. ff., speziell S. 490-91). Ebenso ist sie berechtigt die Rechte der Mitglieder anderer Autorenverbände zu vertreten, soweit sie vertraglich zur Wahrnehmung dieser Rechte berufen ist» (1).

E «.....macht die Klägerin (SACEM) geltend, die Komponisten und Textdichter seien in Gesellschaften zusammengeschlossen und hätten diesen ihre Rechte an den Aufführungen ihrer Werke zur Verwertung zediert oder die Vertretung ihrer Interessen durch Mandate übertragen.

Die Gelder, welche die Gesellschaften einnehmen, würden nach besondern Reglementen den Berechtigten zugeführt.

Die genannten Gesellschaften schlössen selbst wiederum unter sich Gegenseitigkeitsverträge ab, sodass jede auf dem ihr zugewiesenen Territorium praktisch über das Weltrepertoir an allen geschützten musikalischen Werken verfüge. Eine solche Gesellschaft sei die Klägerin, deren Zuständigkeit zur Wahrnehmung der Rechte der Komponisten und Autoren für die Schweiz sich ergebe aus einem Abkommen, welches unter Aufsicht des Bundesrates zwischen der schweizerischen Autorenorganisation, der GEFA, und ihr (der Klägerin), getroffen worden sei».

Le due sentenze sopra citate danno altresì spiegazioni relative alla Società SACEM nei confronti colle altre Società di percezione, gli accordi relativi e gli obblighi (2).

---

(1) Appellationshof Ct. Bern, 20 agosto 1932.

(2) Cfr. Sentenze: 23 gennaio 1932 dell'Obergericht des Kt. Zürich e 20 agosto 1932 des Apellationshof des Kt. Bern. Nella prima sentenza citata abbiamo: «....nach dem vorstehenden hat die Klägerin (SACEM) ihre Legitimation ausgewiesen....».

L'utilità della Società in argomento si rivela ogni giorno, perchè essa vigila sull'applicazione della legge del Diritto d'Autore, presta il consenso richiesto agli autori e riscuote i diritti spettanti a costoro.

CAPITOLO XII.

L'ORGANIZZATORE E IL RESPONSABILE

123. — **Qualunque** esecuzione o rappresentazione pubblica di brani musicali protetti deve essere subordinata all'**autorizzazione preventiva** del possessore del Diritto d'Autore e **dà luogo alla percezione dei piccoli diritti**.

Per l'art. 12, 3 al, si dovrebbe ritenere, come principio, che chi organizza l'esecuzione o rappresentazione sia obbligato al pagamento dei Diritti d'Autore, e chi organizza l'esecuzione o rappresentazione illecita sia il responsabile.

Infatti, chi organizza esecuzioni o rappresentazioni è tenuto al pagamento dei piccoli diritti. Ma molte controversie sorgono oggi ancora sulla parola «organizzatore».

Questa parola «organizzatore» non è limitata agli industriali che hanno la gestione di impresa teatrale come loro professione, ma si applica ugualmente a tutti quelli che straordinariamente o in una maniera più o meno permanente, s'incaricano di fare godere il pubblico della vista o dell'udito di opere musicali (1).

Questa parola non è neppure da intendere nel senso ristrettivo come il Pretore di Lugano-Città (2) ha voluto decifrare, e cioè: organizzare significa qualche

(1) Cass. franc., 22 gennaio 1869, ann. 69. 408; Tribunal civil de Philippeville, 10 luglio 1930; Tribunal correctionnel de la Gironde 18 maggio 1928; Cour d'Appel de Bordeaux (4.a Chambre), 25 luglio 1928.

(2) Pretore nel 1931.

cosa di complesso, un lavoro materiale e morale, un insieme di fatti che rendono chiara l'idea delle difficoltà incontrate per il buon esito dell'esecuzione.

A parer mio, e come si può indiscutibilmente apprendere da tutte le sentenze e dottrine, organizzare significa solamente il fatto morale, astratto, cioè organizzatore è pure colui sotto il cui nome l'esecuzione viene data, il presidente d'un club, il direttore di un teatro, anche se lo stesso non ha preso personalmente parte ai lavori preparatori.

E possiamo citare ancora una sentenza dell'Appellationshof del Cantone di Berna (1).

124. — Però dobbiamo ora cercare i complici delle esecuzioni o rappresentazioni illecite; e dobbiamo tenere come tali tutti coloro che cooperarono a consumare il delitto conoscendone la causa. Tale è il grande principio ammesso, non solo dall'unanimità della dottrina (2), ma anche da una giurisprudenza costante (3).

Gli attori, artisti di musica, direttori d'orchestra e di scene, ecc. che rappresentano, eseguiscono l'opera drammatica o musicale o prestano concorso nella rappresentazione od esecuzione, sono di regola esenti da responsabilità penale, perchè, di consueto, sono chiamati a prestare la loro attività artistica nell'esecuzione o rappresentazione di un'opera che altri, e non essi, hanno voluto eseguire o rappresentare, ed essi non sono tenuti a sapere se cada o non nell'elenco delle opere tutelate.

---

(1) 20 agosto 1932, affare Sacem c/. Chikito: «Verantwortlich für das unerlaubte öffentliche Aufführen eines geschützten Werkes ist der Veranstalter der Aufführung (art. 42. 1, litt. c. U. R. G.). Dies ist HIER die beklagte Tanzbetriebunternehmung...».

(2) Vedi Pouillet: n. 823.

(3) Pouillet: Giur. n. 824, e la maggior parte delle sentenze nel corso della tesi.

Ma ben di rado possiamo dire che gli artisti esecutori o il capo orchestra non siano complici di tali esecuzioni illecite.

Infatti, e ammettiamo come Sirey (1) che «le seul fait de connaître d'avance la programme, costitue un état de mauvaise foi», è evidentissimo che colui che è chiamato a dirigere l'esecuzione, deve necessariamente conoscere il programma. E nella giurisprudenza pure troviamo esempi di condanna di capi orchestra (2).

Ma è specialmente in ciò che concerne i proprietari delle sale o locali, che la regola della complicità trova il suo campo d'applicazione più vasto.

La nostra legge speciale prescrive, all'art. 60, che chi si limita a fornire, a pagamento o no, il locale per una recita, esecuzione, rappresentazione, esibizione illecita, ne è responsabile civilmente, se abbia conosciuto il carattere illecito del trattenimento.

E poichè parliamo di proprietari di locali, è ben inteso che noi pretendiamo assimilare a questi i proprietari di ippodromi (3), i sindaci per le sale date da loro per le feste municipali, ecc. (4) ed anche i presidenti di circoli per le loro sale di società e riunione, ecc. ecc. (5).

125. — Il proprietario di un locale deve sempre essere tenuto responsabile delle esecuzioni illecite, anche quando lo stesso si limitasse semplicemente a

---

(1) Sirey: 1870. 1. 44, nota 2.

(2) Trib. corr. della Senna, 17 gennaio 1890; Le droit d'auteur 1890, pag. 36. Vedi ancora nel corso del lavoro le sentenze citate.

(3) Reine, 9 febbraio 1892; (Bull. soc. mus. n. 43).

(4) Dijon, 3 marzo 1870, D. P. 72. 2. 160; Trib. civile Troyes, 23 marzo 1881, Le droit 26 aprile; Trib. civ. Lille, 26 marzo 1889, Bull. soc. music. n. 41; Cass. franc., 7 nov. 1873, D. P. 74. 1. 136.

(5) Paris, 2 aprile 1882, ann. 1883 pag. 220. Sulla giurisprudenza in questa materia V. Pouillet: op. cit. nn. 824. 825. 826. Vedi pure Dalloz: op. cit. Rep. Prop. Litt. et art. nn. 73. 74. 75.

mettere gratuitamente il locale a disposizione di terzi, senza intervenire minimamente, nè con sorveglianza, nè con alcuna partecipazione ai profitti dell'esecuzione (1). Basta, in ogni caso, il solo fatto che il proprietario sia a conoscenza del Diritto d'Autore.

Si deve pure ritenere, che il proprietario di un locale o stabilimento che permette ad artisti girovaghi di dare una esecuzione nella quale si eseguiscono pezzi di musica di proprietà privata, senza il richiesto consenso, si rende complice del delitto di esecuzione illecita, dando scientemente corso, aiuto ed assistenza a consumare il reato, anche se agisca con uno scopo di umanità, all'infuori di ogni speculazione e di lucro (2).

Nè varrebbe ad escludere il reato la circostanza che l'esecuzione fosse fatta in un modo buffonesco da clowns o consimili esecutori (3).

Qui ci permettiamo di segnare un giudizio del Tribunale di Venezia, che consacra massime importanti, cioè: che non cessa di esistere il reato se l'esecuzione abusiva si faccia **mentre sono in corso trattative per determinare il compenso da retribuirsi agli aventi diritto; e che nemmeno qualche tolleranza di questi ultimi può eliminare la colpa e la responsabilità degli accusati**; infine, col proprietario, sono pure responsabili i direttori d'orchestra che reggono l'esecuzione (4).

---

(1) Non senza avvertire che un vantaggio, almeno indiretto, il proprietario ritrae sempre per l'attrattiva che questi concerti possono esercitare sul pubblico e per un certo decoro che la musica e la maggior affluenza portano allo stabilimento.

(2) Cass., 22 gennaio 1869, ann. 69.408.

(3) Vedi sentenza citata al n. 119, dove l'imputato, a giusta ragione, non venne assolto, pur dimostrando che l'esecuzione fu fatta a *sua insaputa*.

(4) Trib. civ. e correzionale di Venezia, 5 nov. 1880; Rosmini: op. cit. pag. 513.

126. — E se gli organizzatori, per non pagare il Diritto d'Autore, volessero eseguire o far eseguire musica di dominio pubblico sono liberi di farlo. Tuttavia non possono pretendere che la Società o gli agenti, ecc. portino loro a conoscenza quale siano le opere protette e quale le non protette.

Essi stessi devono prendere le misure necessarie per assicurarsi della dispensa dei piccoli diritti e non fondarsi solo sopra supposizioni. E su questo punto abbiamo pure moltissime decisioni. Mi permetto riportare un brano della sentenza del «Tribunal Sommaire Mixte du Caire», del 23 aprile 1930:

«Attendu en second lieu, que le défendeur prétend avoir le droit d'obtenir de la Société demanderesse communication de la liste des auteurs et compositeurs qui lui sont affiliés; que cette communication lui a été accordée sans délai, mais à la conditions de se déplacer et de venir consulter la liste dans les bureaux de l'agent de la domanderesse; qu'il s'est refusé à effectuer ce déplacement et exigé que la liste lui soit remise à son domicile;

Attendu qu'à l'heure présente, il n'est pas admissible qu'un propriétaire d'établissement public ignore l'existence de la Société demanderesse et le droit de propriété des Auteurs et Compositeurs de Musique sur les oeuvres qu'ils ont produites; qu'il ne peut ignorer davantage les décisions successives de la Jurisprudence auxquelles une publicité plus que suffisante a été donnée; que, de plus, les demandeurs avant d'entamer la procédure sont entrés en rapport avec lui et l'ont préalablement averti du risque qu'il encourait; que le défendeur peut assurément faire jouer chez lui des morceaux de musique composés par des auteurs non affiliés à la Société, sous réserve des protestations possibles de ces derniers, mais que c'est à lui à se assurer avant toute exécution que les oeuvres qu'il en-

tend faire jouer sont protégées ou non par la demanderesse; que celle-ci ne consentant pas à se dessaisir d'une liste que ne peut être qu'unique puisqu'elle doit être journellement complétée au fur et à mesure des additions ou inscriptions nouvelles, le défendeur ne peut en avoir connaissance qu'en allant les consulter sur place;....».

E dobbiamo pure sottolineare l'importanza dell'**obbligo della consegna dei programmi** della musica eseguita.

D'altra parte, se gli esecutori, alla richiesta dei programmi per il controllo delle esecuzioni, rifiutassero di fornirli, ciò indicherebbe senz'altro l'intenzione, la mala fede, sia da parte degli organizzatori sia da parte del capo orchestra.

Di più, il programma costituisce una parte essenziale affinchè le Società degli autori possano compiere il loro dovere integralmente. Senza i programmi non si possono eseguire le ripartizioni eque e giuste delle somme percepite, ai singoli autori.

La legge è silente su questo punto; ma si ritiene evidente che, se la legge protegge gli autori contro gli abusi e riconosce loro il diritto esclusivo della rappresentazione pubblica, si debba **pretendere** la consegna del **programma** delle esecuzioni.

Inoltre questi organizzatori, per sottrarsi al pagamento dei piccoli diritti affermano talvolta che nelle loro esecuzioni si fa unicamente musica di dominio pubblico e pongono ostacoli agli agenti e ispettori incaricati del controllo di tali esecuzioni, e proibiscono (1) agli esecutori di consegnare i programmi. Se fosse vero che si eseguisse solo musica di dominio pubblico non dovrebbero ostacolare la consegna dei programmi per il con-

---

(1) Caso di un proprietario di uno stabilimento ad Ascona.

trollo. Ma il fatto di questa proibizione **indica la violazione** dolosa della legge e dei diritti altrui (1).

127. — Abbiamo tuttavia una sentenza del «Appellationshof» del Cantone di Berna del 20 agosto 1932, (2) che riferisce le parole di un musicista: «Es ist richtig dass Herr.... (proprietario, organizzatore) Waisung gab, keine geschützte Musik zu spielen. Wir spielten dann soviel wie möglich ungeschützte Musik, darunter einige Kompositionen von mir und auch solche eines Saxophonisten. Es war aber **unmöglich keine** geschützte Musik zu spielen, da das Publikum solche Werke verlangt....»

E così pure dice il Rapporto del Dr. F. Ostertag, direttore «der Internationalen Bureau für Gewerbliches, Literalisches und Künstlerisches Eigentum im Bern», alla prima camera civile della Corte d'Appello in Berna, nominato quale esperto nell'affare Sacem-Chikito (detto più sopra): «... dass eine Festellung, wieviele geschützte Musik tatsächlich gespielt werden wird überhaupt ummöglich ist und dass er, der Natur solcher Tanzlokale nach, auch kaum möglich wäre die modernen Schlager nicht sehr viel aufzuführen, die in ihrer grossen Mehrzahl geschützt sind».

---

(1) Certamente la consegna dei programmi delle opere eseguite o da eseguirsi è di capitale importanza e sebbene la legge nostra speciale non ne fa menzione, tuttavia dobbiamo dire che si deve pretendere la consegna di questi programmi. Infatti che se ne deve fare delle somme percepite se non si sa a chi ripartirle? Perciò anche i programmi devono essere tassativamente conformi al vero: Tribunal civil de Bèthune, 18 marzo 1931; Tribunal corr. de Nantes, 30 giugno 1930... «Attendu, en outre, que la demande tendant à obtenir le programme des oeuvres exécutées est justifiée qu'il convient d'y faire droit...». Tribunal civil de la Seine, (8. Chambre) 11 gennaio e 4 novembre 1922; Tribunal Mixte de Alexandrie, 26 gennaio 1931.

(2) Aff. Sacem c/. Dancing Chikito.

E «....man war offenbar bald zu Erkenntnis gelangt, dass ohne geschützte Musik in einem modernen Tanzbetrieb einfach nicht auszukommen ist» (1).

Da ciò emerge la importanza della consegna dei programmi e che il fatto di negare tale consegna è per sè stesso indizio di mala fede e di violazione certa e dolosa degli altrui diritti.

128. — **Conclusione.** La lealtà e la buona fede dovrebbero essere l'anima del commercio, specie di quello che riguarda le opere dell'ingegno, le quali sorgono e crescono fuori delle lotte della speculazione industriale; ma purtroppo molti studiano di mascherare gli abusi e le frodi per procacciarsi, anche in questo campo, illeciti guadagni a danno del produttore.

Perciò le leggi e le dottrine intesero a combattere lo spirito invadente di usurpazione a danno degli autori.

Ma purtroppo dobbiamo constatare solo un grande trionfo ma non l'ideale.

---

(1) Appellationshof Bern, 20 agosto 1932.

CAPITOLO XIII.

DURATA DI PROTEZIONE

129. — In quasi tutte le legislazioni, le facoltà patrimoniali che formano il contenuto del Diritto d'Autore, dopo la pubblicazione dell'opera, hanno una durata limitata. Generalmente gli economisti ed i giuristi sono ora concordi nel ritenere giustificato questo limite di durata, che in sulle origini del diritto, era stato vivamente combattuto.

Il limite di durata non riguarda, del resto, il Diritto di Autore in sè, ma soltanto l'esercizio delle facoltà esclusive patrimoniali di riproduzione, spaccio, esecuzione, ecc. Se la legge parla di «durata del Diritto d'Autore» in genere, lo fa seguendo la fraseologia tradizionale che risale all'epoca nella quale le facoltà personali dell'autore non erano ancora riconosciute in questo campo giuridico; ma il Diritto d'Autore è un rapporto giuridico complesso contenente facoltà personali e facoltà patrimoniali e quindi non può essere fissato limite di durata, che sarebbe inconciliabile colle facoltà personali contenute nel diritto stesso.

Prima della pubblicazione dell'opera il diritto è illimitato nel tempo in tutto il suo contenuto, perchè tale contenuto è di puro ordine personale; dopo la pubblicazione interviene il limite di durata a colpire le facoltà patrimoniali, ma non le facoltà personali, le quali, secondo l'unanimità delle dottrine, possono sempre essere esercitate.

La legge ha saputo conciliare gli interessi degli autori e della Società, conferendo il diritto all'autore di sfruttare la sua opera e di ricavarne dei profitti pe-

cuniari per tutta la sua vita, ed ai suoi eredi per un certo numero di anni dopo la sua morte; passato questo periodo, l'opera cade nel dominio pubblico e la Società acquista i diritti allo sfruttamento dell'opera, sempre restando inintaccabili i diritti personali.

Le varie leggi adottano però diversi sistemi circa la misura della durata delle facoltà patrimoniali contenute nel Diritto d'Autore.

Alcune leggi proteggono le opere per un tempo determinato, che comincia a decorrere sia dall'adempimento di date formalità, sia dalla pubblicazione, rappresentazione o esecuzione dell'opera (1).

Altre stabiliscono che l'autore abbia il diritto allo sfruttamento economico della sua opera durante tutta la sua vita (2).

Altre sanciscono la perpetuità della tutela legale (3).

Altre proteggono le opere per tutta la vita dell'autore e per un certo numero d'anni dopo la sua morte (4).

Il primo sistema, che riconosce un periodo fisso ma temporaneo di protezione, evita il grave inconveniente di proteggere le opere giovanili meglio di quelle dell'età matura, il che può indurre l'autore ad affrettare la pubblicazione di un'opera ancora immatura. Evita altresì l'inconveniente che alcuni autori godano di una protezione lunghissima a causa della loro longevità, mentre altri ne godono brevissimamente.

Ma contro tale sistema non mancano gravi obbiezioni. Invero, riesce difficile constatare la data della pubblicazione nei paesi in cui non vigono le formali-

---

(1) Cfr. art. 432 Cod. pen. Greco del 1883.

(2) Art. 2 legge inglese del 1 luglio 1842.

(3) Messico: Cod. Civ. 1884; Venezuela; Guatemala.

(4) Austriaca, Spagnuola, Francese, Svizzera ecc. ecc. Vedi n. 130, nota 2.

tà di deposito e di registrazione, sopratutto per le opere musicali ed artistiche che non portono data.

Anche in rapporto alle opere drammatiche la difficoltà non è lieve se siano state soltanto rappresentate, perchè spesso vengono rifatte dopo un certo tempo, ed in tal caso cadrebbe nel dominio pubblico l'opera come venne eseguita la prima volta e rimarebbe nel dominio dell'autore quella rifatta secondo la sua nuova concezione artistica, sicchè potrebbe essere liberamente riprodotta l'opera che l'autore ha già ripudiata.

Anche la perpetuità della protezione, quantunque ammessa in alcuni Stati, solleva molte e gravi obbiezioni.

Infatti, la protezione perpetua è un grave ostacolo alla diffusione della coltura e dell'arte.

Pregiudicherebbe lo stesso autore a cui non riuscirebbe facile la cessione del suo diritto, visto che esso dovrebbe limitarsi alla sua vita, per non portare pregiudizi ai suoi eredi.

Porterebbe intralcio al commercio e alla stessa diffusione dell'opera, perchè non sarebbe facile riunire il consenso di tutti gli eredi.

Si aggiunga che gli eredi potrebbero anche non volere ripubblicare l'opera esaurita, ove non si palesasse redditizia.

L'autore ha tratto le sue idee da dominio pubblico, poichè il suo ingegno si è nutrito degli studi e dei progressi della coltura e dell'arte dell'età sua, quindi ha una specie di obbligazione naturale di restituire alla Società quello che da essa ha ricevuto.

L'autore, poi, ha avuto di mira il pubblico, ha voluto comunicargli le sue idee, è per ciò naturale che, dopo un certo periodo di protezione, affinchè dal proprio lavoro ricavi equo guadagno, l'opera venga da lui ceduta al pubblico, riservando a sè solo i diritti personali.

Ma anche contro tali obbiezioni si sono addotte varie ragioni a favore della perpetuità del Diritto di Autore.

130. — Per tutte le osservazioni suesposte dobbiamo concludere che il sistema della tutela misurata sulla vita dell'autore e per un periodo fisso per gli eredi, e più largamente accolto nelle legislazioni interne ed anche dalla Convenzione internazionale di Berna e raccoglie maggiori simpatie anche da parte della dottrina.

La convenzione riveduta a Berlino ha pure seguito questo sistema ed ha fissato (art. 7, 1) che la protezione duri la vita dell'autore e 50 anni dopo la sua morte. Però l'al. 2 ha lasciato alle legislazioni interne la facoltà di regolare la durata della protezione (1) (2).

La nostra legge federale sul Diritto d'Autore ha pure adottato l'ultimo sistema, che viene man mano accettato dalle legislazioni moderne: ha, cioè, stabilito che i diritti di sfruttamento economico delle opere dell'ingegno durino per tutta la vita dell'autore e per

---

(1) Cfr. art. 7 della Convenzione di Berna del 1886 riveduta.

(2) Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Algeria, Siria, Libano, Grecia, Inghilterra, Italia, Lussemburgo, Monaco, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Ungheria, Tunisia, Costa Rica, Repubblica dell'Equatore, proteggono l'opera per tutta la *vita dell'autore e 50 anni dopo la sua morte.*

Austria, Bulgheria, Danzica, Germania, Giappone, Romania, Svezia, Svizzera, Bolivia, Cina, Turchia, proteggono l'opera per tutta la *vita dell'autore e 30 anni p. m. a.*

Altre hanno differente durata: ad es. Spagna e Columbia: 80; Haiti: 20, Liberia: 20 anni dopo la morte dell'autore. Stati Uniti, America del Nord: 23 anni dalla prima pubblicazione.

Senonchè questo sistema, come giustamente fu rilevato nelle proposte italiana e dell'Ufficio di Berna, solleva delle grandi difficoltà nella pratica, perchè i diritti di autore protetto differiscono sovente non solamente per la durata, ma anche per il contenuto e l'estensione del diritto.

30 anni dopo la morte di lui (art. 36). D'altra parte, alcune opere hanno il termine di protezione dei diritti di sfruttamento economico più breve. Così nelle opere anonime e pseudonime: «la protezione spira trenta anni dopo tale divulgazione. Qualora entro tale termine l'autore sia designato nel modo previsto dalla legge, la protezione spira trent'anni dopo la sua morte». (art. 37).

Pure la protezione sulle opere postume ha delle restrinzioni (art. 38): «La protezione di un'opera divulgata solo dopo morto l'autore spira trent'anni dopo la divulgazione.

Tuttavia la protezione spirerà, in ogni caso, cinquanta anni dopo la morte dell'autore anche se allo scadere di detto termine non siano ancora trascorsi trenta anni dalla divulgazione dell'opera o se questa non sia punto stata divulgata».

La legge contempla pure il caso di pluralità d'autori all'art. 39; ed all'art. 40 contempla il caso delle opere composte di più parti, indipendenti o divulgate a dispense.

131. — **Protezione delle opere in collaborazione.** Infatti, ed a giusta ragione, l'art. 39 sancisce: «Se la data della morte dell'autore fa norma pel computo della protezione di un'opera e questa risulti eseguita in collaborazione, la scadenza della protezione sarà calcolata dalla morte del collaboratore defunto per l'ultimo».

Molte furono pure le discussioni della dottrina su questo punto. Si è tentati di far entrare l'opera, frutto della collaborazione, nel dominio pubblico dopo un numero determinato di anni dopo la morte del collaboratore decesso per il primo. Si sviluppò pure l'idea della caduta parziale nel dominio pubblico dell'opera in collaborazione. Ma queste idee non hanno trovato molti seguaci, poichè oltre ad essere tutte di dubbia

equità, la prima è una vera negazione di giustizia, spogliando semplicemente e puramente i collaboratori superstisti od i loro aventi causa; la seconda poi urta, dapprima, contro il principio incontestabile dell'indivisibilità dell'opera comune (1) e tenta di sottometterla al regime misto che risulterebbe dall'utilizzazione sia da parte del dominio pubblico, sia da parte del dominio privato.

Ma troviamo nella giurisprudenza francese una sentenza della Corte di Parigi del 9 dicembre 1905 (2) di questo tenore: «Nel caso in cui l'uno dei collaboratori deceda prima, i diritti dei suoi eredi o aventi causa non cadono nel dominio pubblico prima che si siano spenti i diritti appartenenti all'altro collaboratore o ai suoi rappresentanti; gli effetti di questa indivisibilità non devono essere ristretti agli attacchi che sarebbero portati alla «substance littéraire ou musicale de l'oeuvre», alle transizioni che potrebbero alterarne il senso, o al caso dove sia d'uopo di salvaguardare gli interessi di gloria, di onore e amor proprio degli autori; questi effetti non cessano punto quando si tratta «de partager les produits de l'exploitation de l'oeuvre».

Col medesimo spirito il Tribunale di Commercio della Senna con sentenza 30 ottobre 1909 (3) e la Corte d'Aix con sentenza 10 dicembre 1909 (4), hanno giudicato che «nel caso che uno dei collaboratori deceda prima, i diritti dei suoi eredi o aventi causa non cadono del dominio pubblico prima che siano spenti i diritti appartenenti all'altro collaboratore o suoi rappresentanti».

---

(1) Però questa idea è stata ammessa dal Renouard, V. II, pagina 220.

(2) Ann. 1906. 177.

(3) Gazette des Tribuneaux, 25 Décembre 1909.

(4) Gazette des Tribuneaux, 25 Décembre 1909.

Infatti, è l'opera letteraria od artistica che si vuol proteggere, non l'autore stesso.

Ammesso il principio che, trattandosi di un'opera fatta da più individui, il diritto su questa appartiene ad essi in eguale parte, salvo patto contrario, come logica conseguenza si doveva sancire che tale opera non potesse cadere nel dominio pubblico per parti.

Il Kohler dimostra non essere possibile che il diritto di esclusiva riproduzione e spaccio di un'opera sia perduto in parte, in maniera che in parte si conservi nei collaboratori, e in parte cada a beneficio del pubblico. Ritiene pure che il diritto di ogni coautore comprenda potenzialmente tutta l'opera, specie dal punto di vista dei profitti patrimoniali, essendo il contributo portato da ogni coautore nella creazione dell'opera, una ragione sufficiente per giustificare il diritto di riproduzione e di spaccio esclusivo dell'opera stessa. La pluralità di tali diritti restringe per ragioni di concorso l'effetto utile di ognuno di essi ad una parte dei profitti.

Ma allorchè tale concorso viene a mancare totalmente o parzialmente per la estinzione di uno o di più coautori, il diritto dei coautori superstiti si allarga fino a comprendere quella ragione nei profitti dell'opera, che già corrispondeva ai profitti estinti.

132. — Scorsi i periodi di tutela sopra menzionati l'opera cade nel **dominio pubblico** e, cioè, chiunque ha facoltà di rappresentarla, eseguirla, pubblicarla, riprodurla e diffonderla senza dovere ottenere consenso da parte alcuna.

Per altro, il diritto del pubblico, allo sfruttamento dell'opera è soggetto a una importante limitazione.

Debbono essere rispettati i **diritti personali** dell'autore alla paternità della sua opera, il diritto di esigere che l'opera non venga modificata, alterata o de-

turpata in modo da recare grave ed ingiusto pregiudizio ai suoi interessi morali.

Ma in Italia nemmeno lo sfruttamento patrimoniale dell'opera cade totalmente nel dominio pubblico, perchè lo Stato, che rappresenta la collettività, si è riservato una parte degli utili provenienti dalle rappresentazioni ed esecuzioni di un'opera adatta a pubblico spettacolo o di un'opera musicale.

Allo Stato deve essere corrisposto il 5% degli incassi lordi, qualunque sia lo scopo della rappresentazione od esecuzione, anche di beneficenza e qualunque sia il paese d'origine dell'opera caduta in pubblico dominio (1). Con questa disposizione, assieme a quella sancita dall'art. 24 (2), dove la tutela dei diritti personali dell'autore è attribuita al pubblico ministero, si viene a riconoscere allo Stato il controllo su tutte le opere cadute nel dominio pubblico.

133. — **Altri modi di estinzione del Diritto d'Autore.** Lo scadere del termine di durata è il principale e più naturale modo di estinzione del Diritto d'Autore.

Si dubita se l'autore possa abbandonare la sua opera al dominio pubblico quando ciò possa ledere le ragioni dei creditori e degli eredi riservatari. Il Diritto d'Autore comprende, infatti, non solo diritti personali, ma anche diritti di sfruttamento economico rispetto ai quali i creditori e gli eredi riservatari possono far valere le loro ragioni secondo i principi generali del diritto.

---

(1) Art. 34 legge italiana sul Diritto d'Autore del 20 novembre 1925.

(2) Art. 24, alinea 2, legge italiana.

Quando tutte le persone sopra indicate manchino, ovvero omettano di far valere il diritto, l'azione può essere esercitata dal pubblico ministero.

Adunque, l'autore può abbandonare l'opera al dominio pubblico quando tale fatto non leda nè i creditori nè gli eredi riservatari. Molti buoni scrittori lo concedono (1).

La perdita dell'unico manoscritto estingue non solo il diritto esclusivo dell'autore, ma addirittura l'opera, e se l'autore non potrà o non vorrà ricostruirla, non risorgerà mai diritto su di essa in favore di chicchessia.

---

(1) Cfr. Stolfi: pag. 376.

ANNESSO I.

Cour de Cassation Penale [1]

Séance du 30 mai 1932.

Présidence de M. Fazy, Président de la Cour.

Présents: MM. les Juges Weiss, Engeler, Hablützel et Bolla.

Statuant sur le recours en cassation formé

par

Lucien Lévy dit Lansac, directeur de cinémas sonores, à Genève, représenté par Me Baatard, avocat à Genève,

contre

l'arrêt rendu par la Cour de Justice civile de Genève, le 16 février 1932, dans la cause pendante entre le recourant et la **Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique,** à Genève, représentée par Me G. de Stoutz, avocat à Genève;

Vue les pièces du dossier d'où ressortent

les **faits** suivants:

A. — Le 27 octobre 1931, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique a déposé une plainte pénale contre Lucien Lévy dit Lansac pour violation des dispositions de la loi fédérale concernant le droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques du 7 décembre 1922. La société plaignante exposait que Lévy-Lansac faisait exécuter, dans les trois cinémas dont il est directeur, des oeuvres musicales accompagnant des films sonores et faisant partie de son répertoire, qu'à plusieurs reprises il fut invité à payer les droits d'auteur et que, en dépit de plusieurs inter-

---

(1) *Questa sentenza della Corte Penale venne confermata con sentenza 12 dicembre 1933 dalla Sezione Civile del Tribunale Federale.*

dictions qui lui furent signifiées, il persistait à faire exécuter les oeuvres sans vouloir régler les indemnités prévues par la loi.

Une information pénale fut ouverte le 27 octobre 1931. Lévy-Lansac, tout en reconnaissant la matérialité des faits qui lui étaient reprochés, a contesté avoir agi en violation des dispositions de la loi du 7 décembre 1922. Il a allégué que les films sonores accompagnés de partitions musicales lui étaient loués par un concessionnaire général pour la Suisse, qui lui accordait sans réserve le droit de projeter les films dans ses théâtres, et que le réglement du droit d'auteur était déjà effectué directement par le concessionnaire, qui comprenait ces droits dans le prix de location.

Le 3 décembre 1931, Lévy-Lansac a été renvoyé devant le Tribunal de police de Genève «pour avoir. en violation du droit d'auteur, organisé dans ses établissements cinématographiques l'exécution publique d'oeuvres musicales appartenant au répertoire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, infraction prévue et punie par les art. 42, ch. 1, lit. c, 48 et 50 ch. 1. de la loi fédérale concernant le droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques du 7 décembre 1922».

Devant le Tribunal, Lévy-Lansac a soutenu qu'il pouvait se mettre au bénéfice de l'art. 21 de la loi posant en principe la licéité de l'exécution d'oeuvres protégées, au moyen d'instruments mécaniques, dans les limites de l'art. 17.

Par jugement du 24 décembre 1931, le Tribunal de police a condamné Lévy-Lansac à la peine de 200 francs d'amende.

Levy-Lansac a recouru à la Cour de Justice de Genève en concluant à sa libération. Il exposait que de nombreux procés civils avaient été introduits contre lui par la société plaignante et que la solution que

leur donnerait le juge civil permettrait seule de savoir si les poursuites pénales engagées contre lui étaient fondées ou non. Au fond, il reprenait les moyens qu'il avait développés devant les premiers juges, en soutenant que les art. 17 et 21 de la loi du 7 décembre 1922 permettaient l'exécution des oeuvres musicales de la plaignante moyennant son autorisation. Cette autorisation, soutenait-il, n'a pas besoin de être expresse: le consentement tacite peut suffire. Et depuis 1929, il a pu faire exécuter, dans les établissements qu'il dirige, les partitions musicales du répertoire de la plaignante, sans que celle-ci ait élevé de protestation. Il a produit un contract du 26 juin 1929 passé avec la Warner Bros, concessionnaire de films, aux termes duquel un droit hebdomadaire de 525 francs devait être acquitté pour l'exécution musicale de films sonores remis en location

Par arrêt du 16 février 1932, la Cour de Justice a rejeté le recours et confirmé le jugement attaqué.

Elle relève que, aux termes de la loi fédérale du 7 décembre 1922 et du code d'instruction pénale de Genève, l'instance civile seule peut être tenue en état par le procès pénal, mais que la réciproque n'est pas admissible. Se référant à un principe posé dans une instance civile entre les mêmes parties, elle a estimé que l'exécution d'une partition musicale accompagnant la projection d'un film sonore constituait bien une exécution au moyen d'instruments mécaniques, au sens de l'art. 21, mais que les conditions d'application de cette disposition n'étaient pas réalisées. Il faut, dit-elle, que l'autorisation d'adapter l'oeuvre musicale ait été demandée par une personne possédant un établissement industriel en Suisse, autorisation qui ne peut être exigée (licence obligatoire) que si l'auteur de l'oeuvre a donné l'autorisation de ce genre. Or il est constant que ceux qui ont adapté l'oeuvre ne pos-

sédent pas d'établissement en Suisse. L'appelant ne justifie donc ni de l'autorisation accordée aux fabricants des films représentés, ni du payement de l'indemnité équitable prévue par l'art. 17 de la loi. On ne saurait admetre que l'autorisation d'adapter ou de représenter les oeuvres musicales pour lesquelles les droits d'auteur sont réclamés puisse résulter des circonstances. Elle ne saurait être déduite du fait que pendant un certain temps des représentations au moyen de ces films auraient eu lieu sans soulever de protestations de la part des auteurs ou de leurs ayants droit. Une telle conclusion se heurte au fait que, dès le 29 septembre 1930, la Société des auteurs a introduit une action contre Levy-Lansac en payement de droits d'auteur, instance qui a abouti à un jugement posant déjà le principe ci-dessus rappelé et qui a été suivie de trois autres procès dirigés contre Lévy-Lansac. Il en résulte que ce dernier ne peut prétendre avoir agi sans intention. Son attention aurait dû être attirée par les réclamations de l'intimée et tout particulièrement par le jugement qui constatait que les représentations données par Lévy-Lansac étaient soumises au payement des droits d'auteur et ne pouvait lui laisser aucun doute sur le mal fondé de sa résistance.

Lévy-Lansac a formé contre cet arrêt un recours en cassation. Il reprend les moyens de droit précédemment soulevés devant les tribunaux cantonaux.

La société plaignante et le Ministère public du Canton de Genève ont conclu au rejet du pourvoi.

Considérant

en droit

1. — C'est à bon droit que la Cour de Justice a rejeté la demande du recourant de surseoir au jugement de la cause jusqu'à solution des procès civils pendants entre les parties devant les tribunaux civils. La décision du juge civil ne pouvait préjuger la que-

stion soumise au juge pénal, qui avait pouvoir de la trancher en pleine indépendance.

2. — Au fond, le recourant ne conteste pas, et à juste titre, que la loi du 7 décembre 1922 s'applique aux films cinématographiques sonores. A cet égard, la seule question litigieuse est le droit prétendu du recourant de s'autoriser de la disposition exceptionnelle de l'art. 21 qui prévoit que «lorsque l'adaptation d'une oeuvre à des instruments mécaniques est licite conformément aux articles 17 à 20, cette oeuvre peut être exécutée publiquement, au moyen desdits instruments, et qu'il en est de même lorsque l'une des personnes auxquelles il appartient, conformément aux articles 17 ou 18, d'accorder l'autorisation, l'a donnée volontairement».

Cette disposition, apportant une restriction au droit d'auteur, doit s'interpréter strictement, et c'est à celui qui s'en prévaut de justifier qu'il se trouve dans les conditions exigées par la loi.

Il est manifeste tout d'abord que le recourant ne saurait se mettre au bénéfice de la première partie de l'art. 21. Les art. 17 à 20 qui traitent du système dit de la licence obligatoire prévoient que, moyennant certaines conditions, une personne peut requérir de l'auteur, de ses héritiers ou de celui auquel l'auteur a transféré le droit d'adaptation, l'autorisation d'adapter à son tour une oeuvre musicales à des instruments servant à l'exécuter mécaniquement. Mais la première condition à laquelle la loi subordonne cette faculté, c'est qu'il s'agisse d'une personne possédant un établissement industriel en Suisse, ou ayant été mise au bénéfice de la dispense prévue à l'art. 17 al. 4. Or le recourant n'a ni prouvé, ni même allégué que le film en question ait été fabriqué par une personne répondant à ces conditions.

Quant à la deuxième partie de l'art. 21, dût-on

même l'interpréter en ce sens que l'autorisation donnée par l'auteur d'adapter son oeuvre à des instruments mécaniques comporterait **ex lege** le droit de l'exécuter publiquement au moyen desdits instruments, il resterait encore à se demander si, en l'espèce, cette autorisation a bien été donnée «volontairement», ce qui ne serait pas le cas si elle avait été faite en vertu d'une disposition du droit étranger analogue à celle de l'art. 17, autrement di en vertu d'une licence obligatoire du pays de fabrication. C'est en vain que, dans cette dernière hypothèse, le recourant prétendrait également bénéficier de la première partie de l'art. 21. Celle-ci ne concerne que les exécutions données au moyen d'instruments fabriqués en vertu d'une licence obligatoire **suisse**, sinon l'exécution reste soumise à l'application de la règle générale c'est-à-dire est subordonnée au consentement de l'auteur, et cela même si le pays de fabrication fait partie de l'Union (Art. 13 al. 2 et 4 de la convention revisée à Berlin). Or, sur ce second point non plus, le recourant ne fait aucune preuve.

3. — Le recourant conteste avoir agi intentionnellement. Ce moyen n'est pas fondé. Le Tribunal fédéral ne put que se rallier ici aux considérants de l'arrêt attaqué.

Par ces motifs,

le Tribunal fédéral prononce:

1. — Le recours est rejeté.

2. — Sont mis à la charge du recourant:

a) un émolument de justice de 50 fr.

b) les frais d'expédition, par 43 fr. et les débours de la Chancellerie, par 10 fr. 40.

c) une indemnité extrajudiciaire de 50 francs à payer à titre de dépens à la partie intimée Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

3. — Le présent arrêt est communiqué en copie aux représentants des parties, au Procureur général et à la Cour de Justice du Canton de Genève.

Lausanne, le 30 mai 1932.

Au nom de la

Cour de cassation pénale du Tribunal Fédéral Suisse

Le Président: Le Secrétaire:

ANNESSO II.

Die I. Kammer des Obergerichts des Kantons Zürich

hat

in ihrer Sitzung vom 12. März 1932, an welcher teilnahmen: Obergerichtspräsident E. Fehr, die Oberrichter Merkli, Dr. Bertheau, Dr. Escher und Dr. Bindschedler, sowie Sekretär Dr. v. Wyss,

in Sachen

der **Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique,** genannt Sacem, mit Sitz in Paris, Rue Chaptal 10, Filiale in Genf, Herr C. Tarlet, Rue Diday 10, Klägerin, vertreten durch Rechtsanwalt Dr. Ad. Streuli, Zürich 1,

gegen

die Sektion Zürich des Schweiz. Automobil-Clubs mit Sitz in Zürich, Waisenhausstr. 2, Beklagte, vertreten durch Rechtsanwalt W. Badertscher, Zürich 1,

betreffend Urheberrechtsverletzung
über die Streitfrage:

Ist die Beklagte nicht verpflichtet, an die Klägerin zu bezahlen Fr. 75.—, nebst Zins zu 5% seit 17. Januar 1931, alles unter den üblichen Kosten-und Entschädigungsfolgen?

Aus folgenden Gründen:

1. Die Beklagte hatte am 17. Januar 1931 im Grand Hotel Dolder in Zürich einen Ball veranstaltet, bei welchem die angestellten Musikkapellen zahlreiche urheberrechtlich geschützte Stücke aufführten, ohne dass dafür die Bewilligung der Autoren oder der diese vertretenden Klägerin eingeholt worden wäre. Die Be-

klagte selbst gibt die Zahl der in Betracht kommenden Stücke auf 59 an.

2. Die Klägerin fordert von der Beklagten für die Aufführung 75 Fr.; die Beklagte ist bereit 30 Fr. zu bezahlen; in ihrem Mehrbetrage ist die Klage bestritten.

3. Die Forderung der Klägerin ist nicht die Forderung einer Gebühr oder einer Taxe, sondern Forderung **aus unerlaubter Handlung** (Schadenersatzforderung). Die Beklagte hat sich einer **unerlaubten Handlung schuldig gemacht, indem sie geschützte Werke aufführen liess, ohne sich die Erlaubnis dazu verschaft zu haben.** Da der Schaden, welcher (wie nicht bestritten ist) der Klägerin dadurch entstanden ist, nicht ziffermässig nachgewiesen werden kann, ist er nach richterlichem Ermessen festzusetzen.

4. Als Schaden ist anzusehen, was die Klägerin für die Bewilligung zur Aufführung hätte bekommen können und nicht bekommen hat, weil die Beklagte die Aufführung veranlasst hatte, ohne **die Erlaubnis** dazu eingeholt zu haben. **Nun steht es in der Willkür des Autors die Aufführung seines Werkes überhaupt zu verbieten oder dafür einen beliebig hohen Preis zu verlangen;** aber der Schaden, den er erleidet durch die unrechtmässige Benützung seines Werkes ist deshalb doch nicht gleich dem, was er, wenn er gefragt worden wäre, gefordert haben würde, sondern nur gleich dem, was er dann auch wirklich zugesagt bekommen hätte. Letzteres festzustellen ist der Natur der Sache nach sehr schwer, da nicht wie beim Kaufe, (art. 212 OR), auf einen Marktpreis zurückgegangen werden kann. Das Gesetz selbst gibt keinen Anhaltspunkt. Da, wo es von der Zwangslizenz für auf mechanische Instrumente übertragene musikalische Werke spricht, nennt es bloss die «angemessene Vergütung», über die im Streitfalle der Richter zu entscheiden habe. (Art. 17, 20 U. R.).

Grundsätzlich ist massgebend das Interesse des Autors, das ein ideelles und wirtschaftliches ist, aber gerade in dieser Verbindung sich nicht in Geld messen lässt. Ein anderer Faktor, der einzige, welcher messbar ist und in Geld ausgedrückt werden kann, ist das Interesse des Musikverbrauchers, denn dieses bestimmt, was der Verbraucher für die Bewilligung des Autors bezahlen kann und deshalb geneigt sein wird zu bezahlen. Dieses Interesse wird in der Hauptsache ein wirtschaftliches sein und sich darnach bemessen, welche Auslage durch die Einnahme einer Aufführung gerechtfertigt werden kann, ob jene durch diese gedeckt werde.

Im vorliegenden Falle handelt es sich um einen grossen Ball in einem der grössten Hôtel der Stadt, der seit Jahren alljährlich veranstaltet wird und zu dem sich zahlreiche Teilnehmer einfinden, welche sich Ausgaben nicht reuen lassen. Unter diesem Umständen ist die Klage unbedenklich im vollen Umfange gutzuheissen, da die Summe an sich schon eine sehr geringe ist;

erkannt:

1. Die klage wird gutgeheissen und die Beklagte verpflichtet, an die Klägerin **Fr. 75.—** nebst Zins zu 5% seit 7. Oktober 1931 zu bezahlen.

2. Die Gerichtsgebühr und die übrigen Kosten auf Fr. 58.40 werden der Beklagten aufgelegt.

3. Die Beklagte hat die Klägerin für aussergerichtliche **Kosten und für Umtriebe mit Fr. 100.—** zu entschädigen.

4. Mitteilung an die Parteien gegen Empfangsschein.

22. April 1932.

Der President: Der Sekretär:

F I N E

luglio 1932 — aprile 1933.

— INDICE —

	Dottrina	pag. 7
	Prefazione	pag. 11
Capitolo 1°	Introduzione	pag. 17
Capitolo 2°	Cenni storici	pag. 21
	A. Riconoscimento dei Diritti dell'Autore	pag. 21
	B. Riconoscimento Internazionale .	pag. 25
Capitolo 3°	Protezione Internazionale . . .	pag. 33
	A. Protezione legale	pag. 33
	B. Protezione Convenzionale . .	pag. 35
	I. Convenzioni di Berna, Parigi, Berlino	
	II. Conferenza di Roma.	
Capitolo 4°	Natura giuridica del Diritto d'Autore .	pag. 65
Capitolo 5°	Tutela giuridica del Diritto d'Autore .	pag. 77
Capitolo 6°	Della buona fede	pag. 87
Capitolo 7°	Degli autori delle opere dell'ingegno .	pag. 93
Capitolo 8°	Delle opere dell'ingegno	pag. 113
Capitolo 9°	Diritti dell'autore	pag. 123
	A. Diritto morale	pag. 124
	B. Diritto di sfruttamento economico	pag. 136
Capitolo 10°	Diritto di esecuzione pubblica dell'opera ed esecuzione illecita	pag. 151
	A. Diritto d'esecuzione . . .	pag. 151
	B. Esecuzione abusiva . . .	pag. 156
	I. opera adatta a pubblico spettacolo	pag. 157

II. della pubblicità dell'esecuzione pag. 158
1. concetto di pubblicità . . pag. 158
2. scopo di lucro e di beneficenza pag. 172
3. concerti radiofonici . . pag. 179
III. Dell'autorizzazione preventiva . pag. 180

Capitolo 11° Della percezione e delle Società di percezione . . . . . pag. 197
A. Della percezione . . . . pag. 197
B. Delle Società di percezione . pag. 201

Capitolo 12° L'organizzatore e il responsabile . . pag. 207

Capitolo 13° Durata di protezione . . . . pag. 215

Annesso I. Sentenza Tribunale Federale . . pag. 217

Annesso II. Sentenza Tribunale Superiore di Zurigo pag. 237

— ERRATA CORRIGE —

pag. 23 - riga 2.a - invece di assenza leggi «essenza».

pag. 84 - riga 2.a - invece di diditto leggi «diritto».

pag. 173 - riga 8.a - invece di disinteressano leggi «disinteressato».